دراســـات
سميائية
أدبية لسانية



العدد : 5 **خريف/شتاء 1991**

• المدير المسؤول : **د. محمد العمري**

• رئيس التحرير : **د. حميد لحمداني**

• عنوان المجلة : ص.ب. 2309 — فاس — المغرب

• ترسل الاشتراكات في اسم محمد العمري حساب رقم 01521302701301 البنك المغربي للتجارة والصناعة — فاس — المغرب.

الاشتراك في أربعة أعداد :

المغـــــرب
- ☐ الطلبة 50 درهما.
- ☐ الاشتراك العادي 64 درهما.
- ☐ [illegible] 100 درهم



- مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية (دراسات سال).
- العدد الخامس – خريف – شتاء 1991.
- الغلاف : من تصميم الأستاذ شحمي العربي.
- المطبعة : النجاح الجديدة – البيضاء.
- التوزيع : شوسبريس – البيضاء.

فهرس الموضوعات

السيميائيات وفلسفة اللغة :

حــــوار :

متـابعـــات :

اصــــدارات :

تقديم

بإصرار وعناد كبيرين تأبى مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية (دراسات سال) إلاّ أن تحافظ على تواصلها مع القراء، سواء عبر الأعداد الأربعة التي صدرت حتى الآن، أم من خلال منشوراتها. فبعد إصداراتها الموازية التي خصصتها للبلاغة والأسلوبية ولشعر الأطفال، أصدرت المجلة قبل مدة قصيرة كتابين جديدين في مجال النقد الأدبي، أحدهما يخص : اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي والثاني حول «المنهج الموضوعاتي في الرواية والشعر» (انظر التعريف بالكتابين في آخر هذا العدد).

ويأتي هذا العدد الخامس من المجلة متميزاً بمحاوره ومقالاته المتعددة، ولاشك أنه سيرضي نهم القراء والباحثين المتعطشين إلى المعارف الجديدة في مجالات النقد، والبلاغة والسميائيات واللغة والإبداع، وفي هذا النطاق من البحث الثري، على المستويين النظري والتطبيقي تهتم المقالات بنصوص وأنواع أدبية متباينة : النص الشعري (قديمه ومعاصره)، النص النقدي، النص السردي، النص اللاّهوتي وأخيراً النص الببليوغرافي. كما تستخدم المقالات المنشورة مناهج متعددة، من التأمل إلى تحليل البنيات إلى القراءة السيميائية.

لا تخفي المجلة اعتزازها بصدور هذا العدد الغني الذي يعكس طموحها لارتياد آفاق متعددة من البحث الأدبي والسميائي واللساني، ولا نشك أن الفضل يرجع في هذا إلى الإخوة الباحثين الذين ساهموا ويساهمون، في نكران محمود للذات، في بناء هذا المشروع العلمي الذي نحظى بشرف السهر على إخراجه والمساهمة فيه.

في المحور البلاغي لهذا العدد تُعالَجُ مشكلة المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، كما تعالج في مقال آخر شعرية العدول وفلسفة النحو.

وفي محور الأسلوبية ننشر ترجمة، حرصنا على دقتها، لمقالٍ حول الرواية باعتبارها قصيدة شعرية، وفي محور المناهج والنقد الأدبي، نقدم مقالاً قصيراً يتناول مفهوماً جديداً بدأ تداوله في حقل النقد السميائي/ النفسي المعاصر، وهو مفهوم «لاشعور النص»، كما نقدم مقالاً حول اشكالية الخطاب النقدي الصامت في القصيدة العباسية، ويتناول محور تحليل النصوص السردية نموذجين لتحليل الأعمال السردية أحدهما يتناول رواية «أم سعد» لغسان كنفاني والآخر يتناول موضوع «الفتوات» في بعض أعمال نجيب محفوظ السردية.

أما محور السميائيات وفلسفة اللغة فيعالج المقال الأول فيه قضية دور علم النفس في تأسيس فلسفة اللغة، ويعالج المقال الثاني إشكالية القراءة السميائية والمشروع اللاّهوتي.

ولقد أقامت المجلة حواراً مع الشاعر التونسي منصف المزغني يتناول قضايا لحظة الإبداع ومكونات القصيدة العربية المعاصرة ومشكلة الالقاء وغيرها من قضايا الإبداع الشعري.

المجلــة



المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي

الدكتور محمد العُمري
كلية الآداب ـــ فاس

يتسعُ المقام ليشمل مجموعَ الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفويا كان أمْ مكتوبا[1]. وكثيرا ما ارتبطَ «المقام» في البلاغة العربية بزيادة شرح وتحديد ؛ وذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم[2]، فَبِمِثْلِ هذا التوضيح نرتبطُ اِرتباطاً مباشراً بالخطاب الإقناعي، وهو الخطابُ المقامي بالمفهوم الضيق والمحدد للمقام.

ولجلاء الصورة نشير مبدئيا إلى أن المقام يضيق حتى يقتصر على مراعاة حال المُخَاطَبِ في لحظة محددة معلومة سلفا للخطيب. ويتسع حتى يسعَ المجال أو الإطار الحضاري المشترك بين الناس عامة أو داخل نسق حضاري ذي طابع متميز.

نسمي المقامَ الأوَلَ مقاما خاصا أو خطابيا، ونسمي المقامَ الثاني مقاماً عاما أو مشتركا (أي مشترك بين الشعر والخطابة). والغالب على مفاهيم البلاغيين حصر المقام في المقام الخطابي، وهو الذي سيكون في مركز اهتمامنا في هذه المقالة.

هذا، ولابد من التمييز بين المقام والسياق وذلك بحصر الثاني في العلاقات بين الوحدات اللسانية داخل التركيب : سياق كلمة أو وحدة صوتية مثلا[3]. وقريبٌ من السياق ما سيُسميه

---

(1) قارن بما ورَد عند Oswald Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage. p : 149

(2) انظر الجاحظ في البيان والتبيين (1/116. 1/92ـــ93. 1/88).

(3) ديكرو Ducrot في المرجع السابق.

بعض البلاغيين المقامَ الداخلي في الأدب وهو العلاقةُ بين الشخصيات في العمل السردي والمسرحي تمييزاً له عن المقام الخارجي المرتبط بمن يستهلكُ ذلك الانتاج.

وهناك أيضا تمييزٌ، لابد منه، بين المستمع والمخاطب (فليس كلُّ مستمع مخاطبا كما سيأتي) وبين الإقناع والاقتناع الذاتي... الخ.

تساهم دراسة المقام في كشف أوجه الترابط بين أنواع الخطاب : العلمي، الإقناعي، الفلسفي، الشعري.

وقد حظي المقامُ بعناية كبيرة في البلاغة القديمة والجديدة (أو المجددة)، وكذا في الدراسات التداولية الحديثة. وسنقصُر حديثنا في هذه المقالة على الدرس البلاغي في القديم والجديد على أن نعود إلى التناول التداولي(*) الحديث للمقام في مقالة لاحقة.

I ــ المقام في البلاغة القديمة.

1) مقامات الأجناس الخطابية عند أرسطو :

حين تصدى أرسطو لتنظير الخطاب الإقناعي أو الخطابة لاحظ أنه لا يمكنُ تصنيفها حسب موضوعاتها، لأنها «تقنيةٌ» تتناولُ جميع الموضوعاتِ[4]. ولم يكن أيضا من الممكن تصنيفها مسبقا حسب بنيتها، لأن هذه البنية متميزة حسبَ ملابسات أخرى، أي حسب المقامات وأحوال المخاطبين.

لهذا صنف الخطابة أو جنسها حسب المخاطبين إلى ثلاثة أجناس :

1. خطابة **قضائية**، ويكون المخاطبُ فيها قاضيا يُنتظرُ منه أن يصدرَ حكما في قضايا وقعتْ في الماضي،
2. **استشارية**، يكونُ المخاطبُ فيها عُضواً في جمعية يشاورُه الخطيب في القضايا السياسية المستقبلية،
3. **مَحْفَلِية**، تُلقى في المحافل العامة على جمهور مختلطٍ من الناس يُنتظرُ منهم الاستحسان أو الاستهجانُ لما يسمعون. يقولُ أرسطو في تفريع الخطابة حسبَ

(*) نحيل بهذا الصدد على أعمال أستاذنا الدكتور محمد مفتاح خاصة في كتابه تحليل الخطاب الشعري، ودينامية النص : أنظر حديثه عن المقصدية والتفاعل خاصة.

(4) يعرفها بقوله : «يمكن أن نحُدّ الخطابة بأنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان» (الخطابة 29).

أحوال المُخاطبين منطلقا من تصوره لأطراف المقام الخطابي : «أنواع الخطابة ثلاثة تتناسب مع السامعين، لأنَّ كل خطبة تتألف من ثلاثة عناصر : الخطيبُ والموضوعُ الذي يتناولُه والشخصُ الذي يوجه إليه الخطابُ ـــ أعني السامعَ الذي إليه يحيلُ الغايةَ أو الهدفَ من الخطبةِ.

أما السامعُ فهو بالضرورة مجردُ مشاهدٍ أو قاض. والقاضي إما أن يحكم على الأمور الماضية أو على الأمور المقبلة، فمثلا العضو في جمعية عمومية هو حاكمٌ (قاض) على الأمور المقبلة، والقاضي يقضي في الأمور الماضية والمشاهد يحكمُ على مهارةِ الخطيب.

ولهذا كان هناك بالضرورة ثلاثة أنواع من الخطب :

ـــ المشورية والمشاجرية والبرهانية[5].

اِعتماداً على هذه المقامات الثلاثة، وأنواع المخاطبين اِقترح أرِسطو وسائل الإقناع المناسبة لكل مقامٍ أو نوعٍ من المخاطبين[6].

في ارتباطِ الخطابةِ بالمقامات المحدَّدة ستكون أكثر ارتباطا بالواقع، إنها تنظرُ فيما هو واقعٌ فعلاً أو محتملٌ بوجه قابل للمشابهة والتمثيل (في المشاورات السياسية خاصة). ومن هنا ربما اقتربت من التاريخ في طابعه الجُزئي (في تصور أرسطو)، في حين سيقترب الشعر (في اِعتماده المحاكاة ونظره إلى المحتمل) من الفلسفة التي تهتم بالكليات. «وإنما يختلف المؤرِّخُ وَالشاعرُ في «أن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وُقوعه، ومن هنا كان الشعرُ أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبةً من التاريخ، لأنّ الشعر أميلُ إلى الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى الجزئيات[7].

غير أن ما لا يُمكن دفعه هو أن الخطابةَ تمتد، هي الأخرى، إلى مَنطقة الاحتمالِ، وتَفسح للشعر مجالا، كما تعيرُ أدواتها للفلسفة وتتداخل معها، في منْطقة واسعةٍ يكون المخاطبُ فيها كونيا يسمعُ صوتَ العقل أو الحس المشترك أو الحدس. وسيُلقي البلاغيون الجدد مزيداً من الضوء على هذه القضية، التي لم يطرحها أرسطو بصورة مباشرة، بل حسمَها بأن بدأ كتابه عن الشعر بالحديث عن المحاكاة (الشعر يحاكي أفعالَ الناس)، وبدأ حديثه عن الخطابة

(5) أرسطو. الخطابة 36ـــ37 ويلاحظ بعضُ الاختلاف في المصطلحات بين ما اعتمدناهُ سيرا مع الفهم العام لكلام أرسطو وبين ما تبناهُ عبد الرحمان بدوي سيرا مع الألفاظ، ومع مقترحات الترجمة العربية القديمة.

(6) انظر الخطابة لارسطو 36 وما بعدها. وانظر كتابنا في بلاغة الخطاب الإقناعي. فقد طبقنا فيه مفهوم المقام الأرسطي على الخطابة العربية.

(7) فن الشعر 64.

بالحديث عن التصديقات ووسائل الإقناع والتأثير المختلفة[8] : فالشعر يُحاكي، والخطابة تطلب الاقناع في كل حالة على حدة.

يقولُ أرسطو في تحديد وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب ما يغني عن أي تعليق :

«عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة»[9]. و«مهمة الخطابة هي البحث في الأمور التي يشاور فيها، والتي ليس لدينا عنها قواعد منظمة، وذلك في حضرة مُستمعين عاجزين عن اتخاذِ نظرة في أمر ذي درجات عديدة»[10].

فالشعر يندرج في المقام العام، في حين تلتزم الخطابة بالمقام الخاص....

وقد ظل لتصنيف أرِسطو سلطة في البلاغة الغربية الكلاسيكية، وأُعيد إليه الاعتبار في الدراسات الحجاجية الجديدة على نحو مَا سنرى :

وبرغم ترجمة كتاب الخطابة إلى العربية وفهمه والاستفادةِ منه فإن البلاغيين العرب لم يستثمروا تقسيمَ أرسطو بل نزعوا إلي تصنيف البلاغة حسبَ موضوعاتها كما نجد عند العَسكري وابن وهب[11].

2) عند العرب : بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر.

لم يُتناول المُخاطبُ في البلاغة العربية في أُفق التفريق بين الشعر والخطابة، تناولاً تنظيريا صِرفاً، فيما أعلم بل بقيت الفروقُ في إطار تفاخري حولَ اختصاصِ الشعر أو الخطابة ببعض المقامات. ثم نجدُ بعدَ ذلك بعض الفروق الشكلية مثل اختصاص الشعر بالوزن[12].

غير أن المتأملَ لنشأة البلاغة العربية وتطورها سيلاحظُ كيف أن حضورَ المخاطب قد أدّى إلى كثيرِ من الظواهر التي تَستحقُّ التسجيل وتدعُو إلى إعادة قراءة التراث البلاغي العربي

---

(8) انظر مقدمتي فن الشعر والخطابة لأرسطو.

(9) فن الشعر 64.

(10) الخطابة 32.

(11) انظر كتابنا في بلاغة الخطاب الاقناعي. المدخل.

(12) انظر العسكري الصناعتين 105—106. مِما جاء فيه : «ومما يُعْرف أيضا من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص». ولا نَهتمُّ بحديث الفلاسفة المسلمين في هذا الصدد لأنه لم يستطع الاندماجَ في المشروع البلاغي العربي ولم يعان إشكالياته مثل قضية الإعجاز والبديع، ولا عكف على النص العربي، وإن ناقش الفرق بين الخطابة والشعر بعمق أحيانا (انظر إلفت الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص 179 خاصة).

ومُساءَلته وتصنيفه من جديد، إذْ سيلاحظُ وجودَ بلاغتين مُتمايزتين ومتكاملتين : بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر.

أ) بلاغة الخطابة : البيان

إن تحليل اِستراتيجية كتاب البيان والتبيين للجاحظ تكشف بكل وُضوح أن هذا الكتاب محاولة لوضع نظرية لبلاغة الإقناع، مركزُها الخطابُ اللغوي الشفوي، وهامشها كلُّ الوسائل الإشارية والرمزية. وأساس الإقناع الخطابي مراعاة أحوال المخاطبين كما سيأتي.

بدَأ الجاحظ بالحديث عن البيان في معناه الواسع :

«البيانُ اسم جامع لكل شيءٍ كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجابَ دون الضمير»[13]. لأن مدار الأمر والغايةَ التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهامُ»[14].

ولذلك شملت أنواع الدلالة على المعاني ما هو لفظي، وما ليس لفظيا، لتصيرَ خمسة أشياء : اللفظُ والإشارةُ والنِّصْبَةُ والخط والعقد[15]، حسبَ القول المشهور للجاحظ في ذلك.

ولا نستمر مع الجاحظ غيرَ صفحات في «باب البيان» حتى نجده يُسَمِلُ ويُحمدِلُ ويحوقلُ ثم يَنقلُ الكلام إلى البلاغة وكأنها مرادف للبيان، ثم لا نستمر طويلا حتى نجدَ كلمة خطيبٍ تزاحم كلمة بليغ وتخصصها. «إذا كان الخليفة بليغاً والسيد خطيباً...».

وتُعرِّفُ البلاغة باعتبارها مراعاة لشروط الخطابة :

«أولُ البلاغةِ اِجتماعُ آلة البلاغةِ : وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح قليل اللحظ» الخ[18]. إن هذا وما يتلوه من الاهتمامِ بالنُّصوص الخطابية وأخبار الخطباء يبين بوضوح كيف أن الغاية القُصوى عند الجاحظ هي الخطاب الإقناعي الشفوي. وهو إقناع تُقدم فيه الغاية (الإقناع) على الوسيلة (اللغة) وتحدِّد الأُولى طبيعةَ الثانية وشكلها حسب المقامات والأحوال.

من الوقائع القوية الدلالة في كتاب البيان والتبيين صحيفةُ بِشْرِ ابن المعتمر» فهي صحيفةٌ تركز على المقام ومراعاة الأحوال، يقول :

---

(13) نفسه 71/1.

(14) نفسه.

(15) البيان والتبيين 76/1.

(16) نفسه 88/1.

(17) نفسه 90/1.

(18) البيان والتبيين 92/1.

«والمعنى ليس يشرُف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتَّضِعُ بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدارُ الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وَما يجبُ لكل مقام من المقال»[19].

لقد كان اقتراحُ الاهتمام بالمقام من طرف بِشْرٍ بديلا للطريقة العتيقة في تدريس الخطابة القائمة على تحفيظ النُّصوص وشرحها، لذلك قال بشر : «اِضربوا عما قال صَفحا واطووا عنه كشحا» وقال إبراهيمُ عندما قُرِءَتْ عليه الصَّحيفة «أنا أحوجُ إلى هذا من هؤلاء الفتيان[20]. وهؤلاء جميعا مثل الجاحظ من شُيوخ المُعتزلة الذين كرسوا جهودهم لتطوير فن الخطابة والمناظرة فاكتشفوا مرتكزه الأساسي وهو مراعاةُ الأحوال والمقامات.

بعدَ أن بلغَ الجاحظ بالمقام إلى موقع الصدارة وَحكمه في البلاغة جاعلا غايتَها الإفهام (المتضنِّ الإقناع) اِصطدم بواقع عصره الذي شاعت فيه عاهات لغوية كثيرة جعلت الإفهام يَقتضي أحيانا كثيرة الخروجَ عن السليقة العربية، ولذلك يعود مستأنفا الكلام ليحدَّ من طُغيان المقام على السليقة العربية :

«قال أبو عثمان : والعتابي حينَ زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغٌ لم يعنِ أن كلّ من أفهمنا من معاشر المولودين والبلديين قصده ومعناه بالكلام الملحون، المعدول عن جهته، المصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه. ونحن قد فهمنا معنى كلام النبطي الذي قيل له : لم اشتريت هذه الأتان :

قال : اركبها وَتلَد لي. وقد علمنا أن معناه كان صحيحا[21].

وبعد أن يعدد الأمثلة الدالة على أن البلاغة لا تتحقق مع مجرد الإفهام، يقول :

«وإنما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»[22]. وهنا نجد شرطَ الصِّحة يسير جنبا إلى جنب مع شرط الإفهام، ثم يأتي شرط الجمال في مرتبة ثالثة، وفي حدودِ الاعتدالِ ومراعاة المقادير.

في هذا السياق يبلور الجاحظ مفهومَ المقدار والاعتدال مَاداً خيوطه من فلسفة الاعتدالِ حول المنزلة بين المنزلتين، وهي فلسفة ذات بعد فكري وممارسة سياسية. يقول في هذا الصدد :

---

(19) نفسه 136/1.

(20) نفسه 136/1.

(21) نفسه 161/1.

(22) البيان 162/1.

«ويذكرون الكلامَ الموزون (لايقصدُ الوزن العروضي) ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير وَيذمون الخروجَ عن التعديل»(23) والمقدار مفهوم شامل لا يختص به الخطاب : «قال جعفر بن سليمان : ليس طيب الطعام بكثرة الإنفاق وجودة التوابل، وإنما الشأن في إصابة القدر»(24).

بل يمتد إلى السلوك والحياة الاجتماعية :

«إن الحياءَ اَسم لمقدر من المقادير مَا زاد على ذلك المقدار فسمِّه ما أحببتَ... والاقتصاد مقدارٌ، فالبخلُ اسم لما فضل عن ذلك المقدار»(25).

ولفلسفة المقدار والوسط سَندٌ من طبيعة الدين الإسلامي في نظر الجاحظ الذي يضمن كلامه حديثا نبويا دَالاً قائلا : «العي مَذموم، والخطل مذموم، ودين الله بين المقصِّر والغالي»(26).

وهناكَ إشاراتٌ لطيفة عندَ الجاحظِ تَستثني الفنَّ الشعري والغناءَ من شرط الاعتدالِ(27)، ولكن الجاحظ لا ينظِّر للشعر، ولو فعل ذلك لوجدَ في شعر مُعاصريه من الشعراء ما يُنمِّي به مبدأ الإفراط الذي تبناهُ بالنسبة للشعر، أي البديع الذي شغلَ طائفة أُخرى من الباحثين مثل عبد الله بن المعتز والآمِدِي. وقبل الانتقال إلى الحديث عن بلاغة الشعر لابُدَّ من الإشارة إلى الدلالة الحضارية لبناء نظرية في الإقناع يكون الجمهورُ المخاطب فيها موضعَ فهْم وتفهُّم وتفهيم، وهي نظرية تأتي في أعقاب عصر الحَجَّاج وَزِيَّادٍ وَأضرابِهما، فهي تعبر عن رغبة في الانتقال من عصر المفاخرة والمنافرة والسيف إلى عصر الحوار والمناظرة والإقناع والاسْتمالة الإرادية، وهذا ينسجم مع الخلفية المعرفية للمعتزلة فيما يتعلق بالعدل والمسؤولية.

ب) بلاغة الشعر : البديع

لن ننتظر طويلا بعد البيان والتبيين للجاحظ (ت 255) حتى نلتقي بمؤلَّف جديد متميز عن الأول في بنائه ومراميه، إنه كتاب البديع لعبد الله ابن المعتز (ت 295).

(23) نفسه 227/1.

(24) نفسه.

(25) نفسه 203/1.

(26) البيان 203/1.

(27) نفسه 145/1 وفيه : «وإنما الكرب الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس النادرة الفاترة التي لا هي حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط، وإنما الشأنُ في الحَارّ جدا والبارد جدا». الجاحظ يضع هنا إصبعه على جوهر الوظيفة الشعرية وهي الانزياح ومفارقة المتواضع عليه والمعيارِ لغويا كان أم اجتماعيا.

ليس في كتاب عبد الله ابن المعتز حديث عن المقام أو استحضار للمخاطب فأحرى اعتبارُه مقياسا لما يُنتجُ من كلام.

«البديعُ اسمُ موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراءُ ونُقاد المتأدبين منهم فأما العلماءُ باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم(28)».

الملاحظ أن المؤلف قَصَر فنون البديع هنا على الشعر برغم حرصه في أول الكتابِ على إيراد ما وقعَ منها في النثر أيضا، وحينَ اِنتقل إلى الصنف الثاني من الصور سماهُ محاسن الكلام والشعر».

وهذا يؤكد اِحساسه بأن صور البديع هي صورٌ شعرية أصلاً برغم ما دفعته إليه لجاجة الصراع من البحث عنها في النثر وجعل الفارق كميا والواقع أنه نوعي(29)، إذ إن الشعر يحتملُ درجات من الخرق والتعقيد تفوقُ الوظيفة الخطابية :

لقد اقتصر عبدُ الله على إيراد الصور البديعية والتمثيل لها دون محاولة لمناقشة الحدود بين الخطاب الشعري والخطاب الإقناعي في معالجة هذه الصور، وتبعه في ذلك مجموعة من المؤلفين منهم أسامة بن مُنْقِذ في كتابه البديع في نقد الشعر وابن أبي الإصبع في تحرير التحْبير وابن حجة في خزانة الأدب وغيرهم من أصحابِ البديع والبديعيات.

حتى محاولة تجنيس البديع عند السجلماسي كانت على أُسس بنائية داخلية.

ويمكن أن نوجز القول في أن البديع هو نظرية شعرية تعتمدُ المكونات اللغوية للخطاب بقطع النظر عن المقام وأحوال المخاطبين. وهذا يعني أن البلاغة العربية قد تشعبتْ مُنذ نشأتها إلى شعبتين :

1) البيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام، كما تقدم،

2) والبديع أو نظرية الشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال المخاطبين،

فكما أنكر منظروا الخطابة الإغرابَ والتقعرَ وغيرَ ذلك مما يعوقُ الوظيفة الإبلاغية واستهجنوا خروج الكلام عن مقتضى الحال، لم يعبأ المبدعون من الشعراء باستغراب المستغربين وعجز العاجزين عن إدراك فحوى الخطابِ الشعري، فحين قيل لأبي تمام : «لماذا تقولُ ما لا يُفهم ؟». كان جوابه : «ولماذا لا تفهمُ ما يقال ؟» ونُسب إلى الفرزدق قبلَه قولُه : علي أن أقولَ، وعليكم أن تتأولوا». أو ما في معناه.

---

(28) البديع 58.

(29) ناقشنا هذه القضية في كتابنا اتجاهات البنية الصوتية في الشعر العربي، فيما يخص التوازن الصوتي خاصة، منشورات دراسات سال. 1990.

فبرغم الهيمنة التي فرضتها بلاغة المقام مدعمة من عدة جهات[30]، فإن حركة البديع طرحت الأسئلة الشعرية التي لم تُطرح في البلاغة الغربية إلا مع الحركة الرومانسية، فمفهوم الأدب كمؤسسة يرتبط عند الغربيين بهذه الحركة.

وقد ارتبطَ التأليف في البيانِ وبلاغة الإقناع بالصراع المذهبي والسياسي الذي ساهم فيه المعتزلة مساهمة متميزة بمحاولتهم تنمية نظرية حوارية تراعي الآخرَ اِستمالةً وإقناعاً، فيما ارتبطَ البديع أو البلاغةُ الشعرية بالصراع بين القدماء والمحدثين في مجال الابداع اللغوي في الشعر. وإنما طرح المتلقي (وليس المخاطب في الشعر من زاوية مكان الفهم والتأويل، لا من زاوية مراعاة أحواله في مجال ضيق ومحدود (المقام الصغير).

حاولَ بعضُ البلاغيين إدماج البلاغتين فكانت النتيجة تلفيقية أحياناً، كما هو الحال في كتاب «الصناعتين لأبي هلال العسكري الذي جمع بين حديث المقام الجاحظي وما يُلحق به من تحديد لِمفهوم البلاغة، وحديثِ ابن المعتز عن الصور البديعية دون أن يدخل ذلك في نسق نظري. ولذلك تظهر محاولة قدامة بن جعفر أكثرَ آنسجاماً لاعتمادها التفاعلَ بين المستويات التركيبية والتداولية، فهُناك الأغراض الشعرية وما يناسبُ كل غرض من المعاني وهناك الصور البديعية والبناء العروضي كلٌّ في بوتقة واحدة.

ج) الجُرجاني من الشعر إلى الخطابِ :

انطلقُ هنا من اعتبار كتاب أسرار البلاغة مُتقدماً على دلائل الإعجاز[31].

---

(30) وَجدت البلاغة الإقناعية دَعما من عدة جهات منها :
أ) طبيعة الشعر الكلاسيكي ذي الطابع الخطابي الاقناعي المباشر (أُنظر كتابنا في بلاغة الخطاب الإقناعي).
ب) اِزدهارُ الخطابة والمناظرات بسبب ظروف تكوين الدولة الإسلامية.
ج) تأليفُ الجاحظ لكتاب البيان والتبيين الذي بسط ظلالهُ على البلاغة العربية في جميع عُصورها لأسباب لا يتسعُ المجالُ لشرحها.
د) تأثير كتاب فن الخطابة لأرسطو. وقد ترجم إلى العربية وفهم فهماً جيداً.

(31) اعتماداً على مُؤثِّرات كثيرة منها :
أ) كون أسرار البلاغة يحصر البلاغة في اللفظ (الاستعارة والتمثيل والتشبيه)، ثم يُضافُ إليها **النظمُ** في الدلائل.
ب) الخطاب السجالي الذي يطبع الدلائل، لا يعقلُ أن يغيب في الأسرار نهائيا لو تأخر عن الدلائل 9.
ج) إشارته في الدلائل إلى تناول المجاز في مكان آخر، لن يكون في نظرنا غير الأسرار. (الدائل 53).
د) اِنتقاله في قضية الصور الصوتية من التأويل إلى ما يشبه التحريم.
هـ) توسيع المجال لتناول الكناية في الدلائل ولم يكن مفهومها واضحا في الأسرار.
و) نُضج العبارة منطقيا في الدلائل وتجنب الوعظ الحاضر في الأسرار.

أساس الشعرية في الأسرار هو **المفارقة**، فَـ «لن يبعد المدى في ذلك ولا يدق المرمَى إلا بما تقدم من تقريرِ شَبهٍ بين الأشياء المُختلفة... وإنما الصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف وتدِق في أن **يجمعَ أعناق المتنافرات المتباينات في رِبْقَة، ويَعْقِدَ بين الأجنبيات معاقدَ نسبٍ وشُبْكَةٍ**»[32] وهنا تطرحُ قضيةُ الغموض فيراه الجرجاني أمراً طبيعيا. ويفرق بين الغموض الناتج عن عُمقِ التجربة والمعاناة والغموضِ الناتج عن اِضطراب الصياغة أو القصد إلى التعمية التي لا طائل وراءها، وينتهي إلى أن الناس ليسوا جميعاً مؤهَّلين للفهم :

«فإنك تعلمُ، على كل حالٍ، أن هذا الضرب من المعنى كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تَشُقَّهُ عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وَجْهَهُ حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يَهتدي إلى وجه الكشف عما اشتملَ عليه، ولا كلُّ خاطر يُؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يُفلحُ في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[33].

فإذا كنا، مع الجاحظ، ننطلقُ من الحال لبناء الخطاب، فها هو الخِطابُ عند الجرجاني مَبني عن مؤوِّل مؤهَّل، إن الخطابَ الشعري هنا سابق عن المقام، أو عن مدى كفاءة المؤول.

لقد سلك الجرجاني في طريق الوصول إلى هذه الصياغة لنظرية الغرابة الشعرية طريقا مدروسا قائماً على إقصاء كل المستويات الدنيا من الاستعارة الضعيفةِ التوليدِ الدَّلالِي المفارق، فرفض الاستعارةَ غير المفيدة معنىً زائداً أولاً (لأن إفادتها واحدةٌ مباشرةٌ)، ثم ألحقَ بها الاستعارةَ المبتذَلة، ورتبَ ما سوي ذلك في درجاتٍ حسبَ سُلم المفارقة في النوع والجنس وطبيعة العلاقات حِسِّيَّةً وعقليةً، بما يعلم من قراءة الكتاب.

ولذلك يندرجُ كتاب أسرار البلاغة في هموم مُنظري نظرية الانزياح اللسانية الحديثة ذاتِ الطابع الشكلاني ويبدُو أن بوادرَ التحول نحو الخطابِ قد ظهرتْ منذ الشطر الثاني من الأسرار وخاصة في حديثه عن المجاز العقلي وما يتصل به من قَضايا ؛ ففي هذا القسم بدأت تظهرُ مفاهيم خطابيةٌ بل ينصُّ المؤلفُ على أنه يعتمد كلامَ «العارفين» بِ «علم الخطابة ونقد الشعر»[34] كما يتحدثُ عن «طريقة أهل الخطابةِ ونقد الشعر[35] بعد أن وعد في أول الكتابِ بالحديث عن التشبيه من زاوية «من يتكلم على الشعر»[36] فقط. فزيادة على ما تدل

---

(32) أسرار البلاغة 127.

(33) أسرار البلاغة 120—121.

(34) نفسه 346.

(35) نفسه 348.

(36) نفسه 70.

عليه هذه العبارات من وعي بوجود طريقتين للكلام، حسب الجنس الأدبي شعراً ونثراً، تدلُّ أيضا على تدرجه من الحديث من زاوية شعرية إلى إدخال مفاهيم الخطابة عبر **النظم** الذي هو مراعاة معاني النحو حسب المقاصد. نكتفي هنا باقتطاف نصٍّ دال من دلائل الأعجار :

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرةٌ ليس لها غايةٌ تقف عندها.... ثم اعلمْ أن ليستِ المزيةُ بواجبة لها في أنفُسها ومن حيث هي على الإطلاقِ **ولكن تعرِضُ بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام**، ثم بحسب موقعِ بعضها من بعض[37].

وبهذا وضع الجُرجاني أساس بلاغةِ المقاصدِ وَهي بلاغة التخاطُب التي سيُعطيها السكاكي صياغةً نهائية تجعل علم المعاني مركزا لها.

يتحكم في «البيان»[38] ويُقْصي «البديع»[39] إلى الهامش، يقول في تحديد ذلك :

«لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقامُ الشُّكرِ يُباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباينُ مقام التعزية، وكذا مقامُ الكلام ابتداءً يُباينُ مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار.... **وكذا مقام الكلام مع الذكي يغايرُ مقام الكلام مع الغبي**، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر»[40].

برغم الصياغة اللسانية النحوية التي اعتمدها المؤلف حيث يَبدو الحوارُ بين التراكيب ومقاصدِ المتكلمين فإن هذه المقاصد إنما تحدد بالتفاعل مع الطرف الآخر، ومن هنا تصنيف الخبر إلى ابتدائي (يلقى إلى من هو خالي الذهن)، وطَلبي (يُلقى إلى متحير)، وإنكاري (يُلقي إلى مخالف مُنكر)[41].

لقد رفضنا في مناسبات كثيرة إعمادَ الصياغة السكاكية للبلاغة العربية لأنها تنحّي العناصر الشِّعرية العربية، أو تجعلها تابعة للوظيفة التواصلية، أي مجردَ حِلية للمعنى بعدَ توفرِ وُضوح الدلالةِ ومطابقة المقاصد، غير أن هذا لا يُنسينا طبيعة الشعر العربي القديم والشعر الكلاسيكي

---

(37) دلائل الإعجاز 69. أُنظر كيف ميز هنا بين ما سميناه مقاما، وهو المعاني والأغراض التي يُوضَعُ لها الكلام، والسياق وهو «موقع بعضها من بعض» ويهمنا الأول منهما أي المقام.

(38) يقول : «علم البيان شعبة من علم المعاني لا تنفصل عنه إلاّ بزيادة اعتبار» (مفتاح العلوم 162).

(39) خصص القسم الثالث من كتاب المفتاح للمعاني والبيان وذيلهُ بالحديث عن البديع الذي اعتبرَه حلية «فلا علينا» يقول «أن نشير إلى الأعرف منها» (ص : 422).

(40) المفتاح 163.

(41) نفسه 170—171.

بصفة عامة، فهو ذو طبيعَة خطابية[42]. في كثير من أغراضه خاصة شعر المدح والصراع السياسي والاجتماعي، وهو الذي كان مهيمنا حتى نهاية القرن الأول الهجري حين بدأت حركة البديع تطرحُ أسئلتها الخاصة، كما تقدم.

II ــ المقام في البلاغة الجديدة

يتسع مفهوم البلاغة الجديدة ويضيق حسب زاوية النظر، غير أن ما لا يثور حوله خلاف هو أنها اِمتدادٌ للابستمولوجية الأرسطية وإعادة اِستثمار لاجتهاداتِ البلاغيين القدماء في توسيع مفهوم البلاغة وربطها بعلوم مختلفة كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع والنحو... الخ).

نهتم فيما يخص المقام بالتيارين الكبيرين في البلاغة الجديدة، وهما تيارُ **نظرية الحجاج، وتيار البلاغة العامة** هناك قاسمٌ مشتركٌ بين نظرية الحجاج والبلاغة العامة يتمثل في اهتمامهما بالجانب الإقناعي، فنظرية الإقناع تُنمِّيه وتوسِّعه وتطورُه لتدمجه في هموم البحث التداولي الحديث، والبلاغةُ العامة تسترجعُه بعد أن ضاع منها في ظروف تاريخية غير مواتية لتطوير نظرية بلاغية. وهي حين تعيدُ صياغته إلى جانب الصور البلاغية النصية تتحول ــ أو تطمح إلى التحول ــ إلى نظرية سميائية ذاتِ بُعد نصي وبُعد تداولي ودلالي. نضعُ نصب أعيننا في هذا السياق شارل بيرمان[43] باعتبارِهِ رائداً وأستاذاً في نظرية الإقناع، وهنريش بْليتْ وكبدي فاركا للتيار الثاني[44].

أ) نظرية الحجاج

يحدد بيرلمان ظروف التقائه مع البلاغة الأرسطية في مقدمة كتابه «إمبراطورية البلاغة». لقد كان يبحث مع زميل له هو أولبريشت تيليكا عن منطق للقيم «فقادهما عملٌ مُضنٍ إلى

(42) يقول كبدي فاركَا متحدثاً عن المقامات في الأجناسِ الخطابية والأدبية «ويبدو.. أن ليس هناك أدب أكثر مقامية من الأدب الكلاسيكي فالأديبُ كان يعرفُ جمهورَه، ويقبلُ معاييره. إن الأمر يتعلقُ بالنسبة إليه بأن يُعلمَ ويُمتِع حسب قوانين المجتمع». (ترجمة محمد العمري العدد الرابع من مجلة دراسات أدبية ولسانية ص : 127.

(43) من مؤلفاته المهمة في هذا الصدد : إمبراطورية البلاغة (L'Empire Rhétorique) مبحث في الحِجاج (Traité de l'argumentation) والأخيرُ بالاشتراك مع أولبريشت تليكا OLBRECHTS Tyleca.

(44) نحيل على دراسة هنريش بليت المعنونة. البلاغة والأسلوبية. ترجمة د. محمد العمري ط بالدارالبيضاء سنة 1989. وعلى كتاب كبدي فاركا Phétorique et littérature وقد ترجم د. محمد العمري جانبا مما يتعلق بالمقام منه نشر في العدد 5 من مجلة دراسات أدبية تحت عنوان «المقام في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية».

نتائج غير متوقعة بتاتاً»، وهي عدم وجود منطق خاص للقيم من جهة «وأن ما كانا يبحثان فيه كان القول قد فصل فيه في علم شديد القدم منسي حاليا أو مستهجن أي بلاغة فن الاقناع عند القدماء»(45).

الأسئلة التي طرحها المؤلف بعد ذلك منها ما هو قديم مثل العلاقة بين المخاطب في الفلسفة والعلم والمخاطب في الحجاج، ومنها ما طرحته الحضارة الحديثة مثل تداخل المستمعين بشتى وسائل الاتصال والنقل الإذاعي والتلفزي، وحتى في الأسئلة القديمة يبقى الطرح والمعالجة وزاوية النظر متميزة عن طرح القدماء. ليس كل من يَسْتمع إلى الخطيب مخاطباً، مثل رجل الأمن داخل القاعة والتقنيون مثلا.

حتى حين يوجه الكلام إلى جهة معينة فإن ذلك لا يعني أنها مخاطبة، أو أنها المخاطبة الوحيدة كما هو الشأن في توجيه الخطاب إلى رئيس الجلسة عادة.

إن الذي يحسم الأمر هو **القصد**، قصد الخطيب.

فالمخاطبون «هم مجموع الناس الذين يهدف الخطيب إلى التأثير فيهم باحتجاجه»(46). وهكذا يمكن أن يتَّسع مجال المخاطبين المحتَملين ابتداءً من الخطيب نفسه ـــ حين يحاول إقناع نفسه بقضية ما ـــ إلى الناس جميعاً حَيْثُما كانوا، وقد اعتُبرت مخاطبةُ الذات والاستماع إليها عندَ بعض الفلاسفة طريقاً إلى الحقيقة (باسكال ديكارت)(47).

على أن ما يميزُ الخطاب الفلسفي هو أنه يفتَرض مُخاطباً كونياً، ولذلك يلجأ إلى الحس المشترح والحدس أو الوضوح(48) والبداهة.

في حين أن الخطاب العلمي أكثر تخصيصاً لافتراض مجموعة من المبادئ والمسلمات بين المختصين في حقل من الحقول لا يجوز تجاهلها أو حتى التذكير بها. وحسبَ الجمهور المخاطب يفرق بين الإقناع والاقتناع(49) باعتبار الأول صفةً للخطابِ الموجه إلى مخاطبين مُحددين، والثاني صفةً للخطاب الموجه إلى مخاطب كوني، أي غرض الحجاج هو الاقناعُ في حين أن الفلسفة تطلبُ الاقتناعَ (الذاتي).

ولم يعرض بِّيرلْمان للخطاب الشِّعري وجمهوره الواقع أو المحتمل، وإن كان من المحتمل أن يكون قد فكر فيه حينَ تحديده لسُلَّم وظائِف الحجاج وهي :

---

(45) Perlman (Ch). Empire Rhétorique. p. 9

(46) Empire Rhétorique. p. 27

(47) نفسه.

(48) نفسه 31.

(49) تمييزاً بين (Persuader) وَ(Convaincre) إذ لم نجد مُقابلا مرضياً للثانية يميزها عن الأولى.

1) الإقناعُ الفكريُّ الخالص،
2) الإعدادُ لقبول أطروحَة مَا،
3) الدفعُ إلى الفعل[50].

خاصة حين اعتبرَ الجنس الاحتفالي أدخلَ في مَجال الحجاج مُستشهداً بمقام التأبين، وَهو أدَبي يُمكن أن يكونَ شعراً، في الإعداد للعمل[51].

غير أن هذا يترك السؤالَ التالي مُعلقا : إلى من يتوجه الشاعرُ والشاعر الحديثُ على وجه التحديد ؟

ب) البلاغــة العامــة.

تشيرُ هذه التسمية إلى اِسترجاع البُعد التداولي المقامي للبلاغة، فهي ثورةٌ على بلاغةٍ مُختزنة، أي (restreinte) كما أسماها جيرار جنيت[52] البلاغة المختزلة هي بلاغة الصور البديعية[53] إنها شبيهةٌ بالتأليف في البديع، المتقدم ذكرُه.

يحسُّ رواد البلاغةِ العامة بنشوة لأنهم يجدون في البلاغة جميعَ العناصر التي يمكن أن يملؤوا بها الخطاطة السميائية الحديثة في مكوناتها الكُبرى : التركيب والتداول وَالدلالة. كما فعل هَنريش بْليت في «البلاغة والأسلوبية».

كما يجتهدون أحياناً في تأويل عناصر المقام الخطابي لإيجادِ مقاماتٍ أدبية موازية للمقامات الخطابية على نحو ما فعل كبدي فاركَا الذي نقتطف فقرة دالةً من حديثه عن دور المقام في الأجناس الخطابية (القضائي والاستشاري والاحتفالي) والأدبية (الغنائي والمسرحي والملحمي) :

«إن الأجناس الخَطابية الثلاثة تمثلُ مقاماتٍ اجتماعيةً، أي أنها تُحدَّد بالنظر إلى مقاييس خارجية بالنسبة للخطاب، في حين أن الأجناس الأدبية تتميز في المقام الأوَل اِعتماداً على مقاييس داخلية. إن المخاطبين يحددون اختيارَ جنس من أجناس الخطابة، بينما تحددُ الذاتُ اختيارَ الجنس الأدبي»[54].

---

(50) Empire rhétorique. p : 26.

(51) نفسه.

(52) انظر جيرار جنيت Gérard Gennette. Figure III.

(53) لاحِظ مفارقة بين مَا وقعَ في البلاغة العربية من تغليب المقام وتقديم علم المعاني في الصياغة النهائية التي فرضها السكاكي، وما وقع في البلاغة الغربية من تغييبِ علم المعاني أي البعد التداولي والاقتصار على الصور البديعية، أي الجانب الشكلاني.

(54) «المقام في الأجناس الخطابية...» ص : 127.

وينتهي الباحث إلى أن الفرق بين المقام الخطابي والمقام الأدبي فرق بالدرجة فقط. «إنَّ الأديب، شأنه في ذلك شأن الخطيب، يتوجه إلى أحدٍ مَا»(55) وهذا يقتضي صياغة مفهوم للمقام الأدبي «فالخطيبُ يهدفُ بخطابه إلى التدخلِ مباشرة في الواقع الاجتماعي، فخطابهُ يُكوِّن جزءا من الواقع في حين أن الكاتب يُبدع إنتاجاً، ولا يتدخلُ في الواقع إلا بشكل غير مباشر(56).

وبقطع النظر عن المقام الداخلي المتحقق في فنون السرد والمسرح (مقام العلاقة بين الناس داخل البناء الأدبي) فإن المقامَ الأدبي الخارجي (أي العلاقة بين الإنتاج ومتلقيه) مُشابهٌ للمقام الخطابي، وهذا ما يسمحُ بدارسة التشابهات. ويستندُ فاركًا إلى من سبقه من البلاغيين ليُطلق الحكمَ بشمولية المقامات الخطابية وكفايتها في دراسة الخطاب. يقول «وحسب الدِّراسات (التي تناولت البلاغة) فإن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثل المقامات الثلاثة الممكنة، بل المقامات الوحيدة الممكنة في الخطاب، أي في التواصل الشفوي الدائر بين الخطيب والمستمع»(57).

ذهب هنريش بليت بهذه القناعة إلى أقصى حدودها، فألحقَ الأغراض الشعرية بالمقامات الخطابية. ألحق بالجنس القضائي دراما النقدِ الاجتماعي والهجاء والتقريظ. وألحقَ بالجنس الاستشاري النصَّ الإشهاريَّ والشعرَ التعليمي، والخرافة والموعظة، وألحقَ بالجنس الاحتفالي المدحَ والهجاءَ وأدبَ المناسباتِ وقصائدَ الأعراسِ والتأبينَ والكتابة على القبور(58). منبهاً إلى التداخل الممكن حين التعميم بين هذه المقامات. ينطلق هنريش بليت إلى هذه الاقتراحاتِ من استعراض مقصديات البلاغةِ القديمة وطابعها التداولي حيث ينتهي إلى أن «البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وِضعيةَ تلقيٍّ الشارح (للنص). إنها مؤهلة في هذه الحالة، لتكوين أسسٍ «نظرية تداولية للنص»(59).

بل يرى أن «بوسع التداولية النصية أن تأخذ من جديد، مفهومَ المقام النصي، والوظائف التي تحدد المقامات وتدمج ذلك كلّه في نموذج نَصيٍّ وظيفي..»(60).

(55) نفسه.

(56) نفسه 128.

(57) نفسه.

(58) البلاغة والأسلوبية 19ـ20.

(59) نفسه 19.

(60) نفسه 21، أُنظر بقية كلامه هناك وما يؤطره من إحتياطات.

يعتبرُ عمل هنريش بليت خطة شاملةً لاستيعاب البلاغة القديمة في إطار سميائي حديث ؛ فبالإضافة إلى إدراج قوائم مصطلحية واسعة في الخطاطة التركيبية الحديثة حَاول توسيعَ مفهوم المقام، في إطار الحديث عن المقاصد، وإعطائه قدراً كبيراً من المرونة والإجرائية.

ولذلك تعتبر خطته تركيباً شاملا لمحاولات بلاغية كثيرة سبقته. وقد يسرتْ هذه القراءاتُ الجديدةُ للبلاغة القديمة إمكانيةَ توظيفِ الكثيرِ من جهود البلاغيين بعد هضْمِها حتى بالنسبة للباحثين السميائيين الذين لا يحيلون عَلَى مرجعية بلاغية صراحة.

والبلاغة العربية بغناها في المجال التداولي سواء ما تعلق منه بالدراسات الخطابية الإقناعية، أو بالداراسات المتصلة بالنص القرآني جديرةٌ بأن تكون موضوعاً للدراسة والتأويل برؤية تحليلية في ضوءِ المناهج الحديثة، وذلك قبل طرح الأسئلة التقويمية أو الحديث عن التجاوز.



المراجع

ـ أ ـ

1) **أرسطو :**

أ) الخطابة. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط 2. بغداد 1986.

ب) في الشعر. ترجمة شكري عياد. القاهرة 1968.

2) **الجاحظ :**

البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هرون. دار الفكر.

3) **الجرجاني عبد القاهر :**

أ) أسرار البلاغة. دار المعرفة. بيروت.

ب) دلائل الإعجاز. دار المعرفة. بيروت.

4) **الروبي ألفت كمال.**

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير. لبنان 1983.

5) **السكاكي :**

مفتاح العلوم. ضبط نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت.

6) **طه عبد الرحمن :**

في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. المؤسسة الحديثة للنشر. الدارالبيضاء. 1987.

7) **ابن المعتز :**

كتاب البديع. تحقيق وتقديم كراتشقوفسكي. لندن. 1935.

8) **العسكري أبو هلال :**

كتاب الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة دار الكتب العربية بيروت.

9) **العمري محمد :**

في بلاغة الخطاب الإقناعي. دار الثقافة. الدارالبيضاء 1986.

10) **فاركَا كبدي :**

«المقام في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية» ترجمة محمد العمري. مجلة دراسات أدبية ولسانية (ع.4) ص 126—128. 1986 من كتابه Rhétorique et littérature.

11) **محمد مفتاح :**

دينامية النص. بيروت 1988.

12) **هنريش بليت :**

البلاغة والأسلوبية. ترجمة محمد العمري. منشورات مجلة دراسات سميائية. فاس 1989.

13) **ابن وهب :**

البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفني محمد شرف. مكتبة الشباب. القاهرة.

— ب —

14) **ARMENGAUD (Françoise)**

La pragmatique. Que sais-je ?. P.U.F. Paris 1985.

15) **BELLENGER (Lionel)**

La Persuasion. Que sais-je ? P.U.F. Paris 1985.

16) **GERARD (Gennette)**

Figure III. Coll. Poétique. Ed. du Seuil. Paris 1972.

17) **DUCROT Oswald/Tzvetan Todorov**

Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage. Coll. Points. Paris 1972.

18) **HAVET (ERNEST)**

La Rhétorique d'Aristote. VRIN REPRISE Paris 1983.

19) **OLERON (PIERRE)**

L'Argumentation. Que sais-je ? P.U.F. Paris 1983.

20) **PERLMAN (CH)**

L'Empire Rhétorique, Rhétorique et Argumentation. Librairie Philosophique. J. VRIN. Paris 1977.

21) **PERLMAN (CH) et OLBRECHTS TYLECA**

Traité de l'Argumentation. Bruxelles 3ème éd. 1976.

22) **VARGA (KIBEDI)**

Rhétorique et Littérature. Didier. Paris 1970.



شعرية العدول وفلسفة النحو

بقلم :
أحمد يوسف
أستاذ بجامعة وهران

إن النحاة العرب القدامى كانوا حريصين كل الحرص على حفظ سلامة اللغة، وأصل الكلام، فدأبوا في اجتهاداتهم على وضع قواعد عامة للعربية، استناداً إلى الاستقراء، والجمع، والتدوين والسماع، والقياس، وما شاكل ذلك. ووصفوا كل ظاهرة لغوية لا تخضع للسنن شذوذا، أو لغة من لغات العرب، ثم ضبطوا منهجية دراسة المادة اللغوية ضبطا دقيقا، فصنفوها إلى ما هو مدون وما هو شفوي، واعتمدوا في ذلك على مصدر القرآن الكريم وشعر العرب وفصحائهم وبدرجة أقل لغة الحديث النبوي الشريف لأسباب معلومة، وبعدها التزموا بتحديد زمان السماع اللغوي وجغرافيته، وانتهوا إلى الرواية من حيث كثرتها وتعددها وقلتها، ولم يشترطوا معرفة أصحاب الشواهد المجهولين، كما هو الشأن بالنسبة للاسناد في علم الحديث، كل هذه الجهود كانت بغرض وضع المعيار أو درجة الصفر لضبط مثالية الأداء اللغوي.

لقد دأب علماء اللغة على وضع معالم لفلسفة النحو وأصوله، وانكبوا على استنباط مناهج للقياس النَّحوي والاستدلال الذهني عن طريق السبر والتقسيم، والاستدلال بالأولى، ومراعاة النظير والاستحسان والاجماع، واستصحاب الحال، والقول بالموجب، وَمما هو واضح أن مرجعية الأساس الابستيمي لـ «شريعة النحو » هو أصول المنطق، وأصول الفقه. واثمرت هذه المرجعية مناقشات ثرية حول بعض المشكلات اللغوية في ملكة اللسان العربي مثل قضية الإعراب التي أنكرها بعضهم مثل قطرب من القدماء وإبراهيم أنيس من المحدثين، فهي ظاهرة فونولوجية أكثر منها تركيبية ولاسيما في أدبيات الثقافة الشفوية، لأن السمع ــ كما يقول ابن خلدون : «أبو الملكات اللسانية»[1] وكذلك فيما يتعلق بنظرية العامل وثورة ابن مضاء

---

(1) المقدمة 1056/1 ــ 1057 ــ ط : 2 ــ 1979، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني بيروت.

* ان ابن خالويه هو الآخر لا يؤمن بقياس اللغة اذ يقول : «والدليل على أن اللغة لا تقاس، وانما تؤخذ =

الأندلسي عليها التي أعجب بها بعض المعاصرين من أمثال : أنيس فريحة، وابراهيم مصطفى، ومحمد الكسار وأمين الخولي.

الانحراف ونشأة علم النحو

يعلل أبو القاسم الزجاجي (ت : 337هـ) نشأة علم النحو، بأنها كانت تهدف إلى مقاومة الانحراف أو ما أطلق عليه النحاة اللحن لأنه اِنحراف غير اِرادي، ولا يسهم في خلق جماليات لغوية أو أدبية جديدة. بل هو فساد في النظام التواصلي بين الباث والمتلقي، وارباك العبارة التي هي «فعل لساني ناشئ عن القصد بافادة الكلام»[2] وان سأل سائل فقال : «ما السبب في تسمية هذا النحو من العلم نحوا ولم حكم به ؟».

قيل له : السبب في ذلك ما حكي عن أبي الأسود الدؤلي أنه لما سمع كلام المولدين بالبصرة من أبناء العرب، أنكر ما يأتون به من اللحن لمشاهدتهم الحاضرة وأبناء العجم، وأن اِبنة له قالت له ذات يوم : يابه ما أشدُّ الحرِّ (بضم الدال وكسر الراء)، فقال لها : الرمضاء في الهاجرة يابنية، أو كلام نحو هذا، لأن في الرواية اختلافا، فقالت له لم أسألك عن هذا، وانما تعجبت من شدة الحر، فقال لها : فقولي إذا، ما أشدَّ الحرَّ (بفتح الدال والراء). ثم قال إنا لله، فسدت ألسنة أولادنا ؛ وهَمّ أن يضعَ كتابا يجمع فيه أصول العربية، فمنعه من ذلك زياد، وقال : لا نؤمن أن يتكل الناس عليه، ويتركوا اللغة وأخذ الفصاحة من أفواه العرب، إلى أن فشا اللحن وكثر وقبح فأمره أن يفعل ما كان نهاه عنه. فوضع كتابا فيه جمع العربية، ثم قال لهم : انحوا هذا النحو أي اقصدوه، والنحو القصد[3].

ويمكن أن نصنّف النحو العربي في الاتجاه الثاني للفكر الفلسفي اللساني الذي رصده

= سماعا قولهم : الله متعال من تعالى، ولا يقال متبارك من (تبارك) ص 201، ولكنه يميل إلى القراءة المعيارية عندما يتعلق الأمر بنثرية الخطاب الأدبي وخرقه للنمط التركيبي : «ان من العرب من يجري الفعل المعتل مجرى الصحيح فيقول : لم يأتي زيد» وأنشد :

ألم يأتيك والأنباء تنمي بما لاقت لبون بني زياد

والاختبار في مثل هذا حذف للجازم، لأن دخول الجازم على الأفعال يحذف الحركات الدالة على الرفع إذا وجدها، فإن عدمها لعلة حذفت الحروف التي تولدت منها الحركات، لأنها قامت مقامها، ودلت على ما كانت الحركات تدل عليه»، ويستثني من ذلك عنف الخطاب الشعري وانما يجوز إثباتها مع الجازم في ضرورة الشعر. (ص 198 — 199 من كتاب الحجة في القراءات السبع، تحقيق د. عبد العال سالم مكرم دار الشروق ط : 3، 1979.

(2) نفسه : 1056/1.

(3) أبو القاسم الزجاجي : الايضاح في علل النحو ص 89 تحقيق : مازن المبارك. دار النفائس بيروت ط : 4 1982.

كل من ميخائيل باختين وفولوشينوف، لأن أصول القاعدة النحوية لا تقبل الاختراق وَالانحراف وإذا حصل ذلك كان شاذاً والشاذ لا يقاس عليه، أو لحنا ينبغي تقويمه وتصويبه، فلا مجال لنظرية الاستعمال التي راهنت عليها اللسانيات المعاصرة، وقدمتها بديلا جذريا للمنهج الفيلولوجي والنحو العربي، والنحو المقارن في اللغات الأوروبية، وهذه بعض من مبادئها :

1) اللسان نظام ثابت، وغير متحرك لأشكال لسانية خاضعة لمعيار حاسم بتسلمه الوعي الفردي كما هو،

2) ان قوانين اللسان في جوهرها، قوانين لسانية من نوع خاص تقيم روابط الدلائل اللسانية داخل النظام المغلق، وتكون هذه القوانين موضوعية بالنسبة لكل وعي ذاتي[4].

ان فكرة الأصل في الخطاب النحوي لا تخلو من اضطراب في مقابل فكرة الاستعمال وأضحى كل تغيير لا يراعي الأصول يعد خرقا للقوانين المطلقة، التي تستند إليها الظاهرة اللغوية، وتتحكم فيها الطرائق وَالمعايير والقواعد إلى غير ذلك، وعلى الرغم من ذلك فإن طرحَها الفلسفي يشوبه كثيرٌ من اللبس.

لهذا تقول منى إلياس : «ولمّا كان الغالب على ما يعتبر أصولا، أنها صور مجردة قد تخرج عنها بعض الأنواع التي تشتمل عليها في الأصل لعلل طارئة، ولا توجد هذه الأصول إلا في صورها التطبيقية بما يطرأ عليها في التطبيق من أحكام العلل، فإن ثمة أشياء اعتبروها أصولا مهجورة، وربما كان ما سموه مهجورا ذا حقيقة تاريخية، أي من المحتمل أن يكون قد جاء عليه حين من الدهر كان فيه مستعملا، ثم آل مع قراض الزمن، وتبعاً لقانون الجنوح إلى الخفة في التطور إلى أن عدل عن صورته الأولى إلى صورة جديدة ربما هجروها إلى الأولى في بعض الأحوال كدخول لام الأمر على مضارع المخاطب، فان بعض النحويين يعتبرون لتفعل أصلا لـ «افعل» ويعبرون عن (لتفعل) بأنه أصل مهجور فإذا ما اضطر إليه شاعر فإن له أن يعاوده، ويستدلون على ذلك، بأن ما جاء منه انما جاء في الشعر خاصة، وفي شذوذ من الكلام»[5]. في هذا التحليل اشارة إلى العدول الذي يتصل بالتحول في البنية التركيبية والبنية المورفولوجية، ولكي نعطي مفهوما علميا للعدول في التركيب والصرف ينبغي أن تضطلع دراسات بالبحث في أركيولوجية المادة اللغوية، ونقوم بحفريات في آثارها الدارسة والمتبقية، وهذا يتطلب جهدا جماعيا مضنيا وصعبا لقراءة الطلل اللغوي قراءة انتروبولوجية.

---

(4) ينظر عبد السلام المسدي : اللسانيات من خلال النصوص ص : 10. دار التونسية للنشر ط : 1 1984.

(5) القياس في النحو : ص 40 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ط : 1. 1985.

المعيار والاستعمال

أصبح الأداء اللغوي يتراوح بين جاذبية المعيار والاستجابة للاستعمال. ولكن اللسانيات المعاصرة قد هزت مرجعية الخطاب النحوي، وأعادت النظر في فلسفته وأصوله، لقد كان «المعيار ــ وهو القانون أو القاعدة أو السنن أو النمط ــ هو سيد الاستعمال، له عليه حق الطاعة، فإن لم يمتثل فله عليه حق الزجر، فالاستعمال تابع، والمعيار متبوع، والمعيار مستقر، والاستعمال محمول حملا على الاستقرار، فإن انجذب إلى العدول عدّ ذلك انحرافا يأذن بفساد اللغة»[6]. فلم يعد للمعيار سلطة على الاستعمال، ذلك لأنه في نشأته كان يستند إلى الأداء اللغوي، وأصبح علم النحو مؤسسة تقمع تطور اللغة، وتكبح نشاطها تحت ضغط قانون ما يجب أن يكون بينما تتأسس اللسانيات على ما هو كائن. فالنحو كان «كابحا لجموح التفاعل بين المؤسسة اللغوية، وناموس الزمن الطبيعي، فحافز تنظيم اللغة في تاريخ الحضارة العربية هو عقائدي حضاري، فكان النحو في أصل نشأته امتثالا دينيا مذهبيا أكثر مما كان تطلعا من تطلعات الفكر نحو عقلنة الحدث اللساني»[7] وأما اللسانيات فنلفيها «تقر للاستعمال بحق مراجعة المعيار، وذاك (النحو) يقبض على أنفاسه تحت وطأة المعيار الذي هو في أصله وليد الاستعمال»[8].

ومن هذا القبيل نحيل إلى تلك المساجلات التاريخية بين النحاة والشعراء أي بين المعيار والاستعمال ونذكر بعض الروايات الشهيرة التي تؤرخ للصراع بين الفرزدق وعبد الله بن اسحاق الحضرمي النحوي الذي خطأه في قوله :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع ... من المال الا مسحتاً أو مجلفُ

فقال ابن أبي اسحاق : على أي شيء رفعت مجلفا قال : على ما يسوؤك[9]. وكان الفرزدق يرى أن الشعر استعمال له سلطة على المعيار «نحن نقول وأنتم تخرجون»، ولم يكن النحاة على درجة واحدة من التشدُّدِ وَالتعصب للمعيار، فقد جوزوا بعض الانتهاكات النمطية في الشعر، وأطلقوا عليها الضرورة الشعرية، ومما يجوز عندهم «حذف الإعراب إذا احتاج إلى ذلك (الشاعر). وهذا لا يكاد يجوز عند أكثرهم في كلام ولا شعر، وأنشد من أجازه (امرؤ القيس) :

فاليوم أشربْ غير مستحقب ... اثما من الله ولا واغل

---

(6) عبد السلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية ص 37، الدار التونسية للنشر، تونس.

(7) نفسه : ص 41.

(8) نفسه : ص 41.

(9) المرزباني : الموشح ص : 161 وابن الانباري : نزهة الالباء 24.

فحذف الإعراب «أشرَبُ» (وذلك بتسكين باء أشرب في البيت الشعري) وهو فعل مستقل حقه أن يكون مرفوعا[10].

الضرورة الشعرية واختراق المعيار

ان سلطة المعيار لم تقف عائقا أمام لغة الابداع، بل أفرزت ظاهرة عنف الخطاب الشعري وثورته على ما أسماه النحاة بالأصول، وإذا ما تأملنا التفكير اللغوي القديم حول مسألة الضرورة الشعرية، فاننا نستخلص أن فلسفة النحاة وجدت صعوبات جمة في محاولاتها لإيجاد اطراد بين لغة التعيين ولغة التضمين، ولما استعصى عليها الأمر، حاولت أن تفسر الظاهرة، وتجتهد في تأمل انحرافات الخطاب الشعري عن المعيار والأصل، ولم تتقبل ذلك الا في الشعر، لأنه يجوز فيه ما لا يجوز في الكلام وان كان ابن فارس لم يعترف بانحراف لغة الشعر، وعدها ضربا من الخطأ، لأن الله لم يخلق الشعراء معصومين من الزلل فقال : «لا معنى لقول من يقول : ان للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز، ولا معنى لقول من قال :

ألم يأتيك والانباء تنمي

وهذا وان صح، وما أشبه من قوله :

لما جفا اخوانه مصعبا

وقوله :

قفا عند ــ مما تعرفان ــ ربوع

فكله غلط وخطأ، وما جعل الله الشعراء معصومين، يوقون الخطأ والغلط، فما صح من شعرهم مقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود»[11]، وحتى القزاز القيرواني لما ألف كتابه «ما يجوز للشاعر في الضرورة» قال : هذا الكتاب أذكر فيه ــ إن شاء الله ــ ما يجوز للشاعر عند الضرورة من الزيادة والنقصان، والاتساع في سائر المعاني من التقديم والتأخير، والقلب والابدال، وما يتصل بذلك من الحجج، وتبيين ما يمر من معانيه، فأردّه إلى أصوله، وأقيسه على نظائره»[12] ولم تكن علة الضرائر سوى «الرد إلى الأصل»[13] في تصور بعض النحويين لأن

---

(10) أبو عبد الله القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ص 104، 105 تحقيق المنجي الكعبي. الدار التونسية للنشر 1971.

(11) ابن فارس : الصاحبي ص 231.

(12) أبو عبد الله القزاز القيرواني : ما يجوز للشاعر في الضرورة ص 23.

(13) السيوطي : الاشباه والنظائر 225/1.

«الضرورة لا تجوز اللحن»[14] وإنما ترد «الأشياء إلى أصولها»[15].

وهكذا يقر علماء النحو بأن السمة التركيبية المستعملة في المادة اللغوية انحراف عن الأصل، وأن الخطاب الشعري يعيد التركيب إلى بنيته المورفولوجية الأصلية، فعندما يصرف الشاعر ما لا ينصرف، فإن الأصل في الأشياء أن تنصرف، يقول المبرد : «إذا اضطر شاعر جاز أن يرد مبيعا وجميع بابه إلى الأصل، فيقول : مبيوع، كما قال علقمة بن عبدة :

حتّى تذكر بيضات وهيجه يوم الرذاذ عليه الدَّجْنُ مَغْيُومُ

وأنشد أبو عمرو بن العلاء :

وكأنَّها تفاحة مَطْيُوبَةٌ

وقال آخر :

نبئت قومك يزعموك سيداً وإخال أنّك سيد مَعْيُونُ

فأما الواو، فان ذلك لا يجوز فيها[16].

لكن سيبويه كان أكثر تفهما لطبيعة اللغة الشعرية، حتى عد ابن فارس تأويلاته في هذا الباب خطأ وتمحلا. ويجدر بالذكر أن سيبويه قد أفرد بابا، لهذه الظاهرة، وعنونه «بما يحمل الشعر». ومهما يكن من اختلاف فان ابن جني كان أقرب إلى معالجة جمالية الانزياح وعنف الخطاب الشعري، ونجده يستعمل كلمات : «الانحراف، الأصول، العنف، الضرورة، السعة، فيقول : «متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وان دلّ من وجه على جوره، وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته بل مثله في ذلك عندي مجرى الجموح بلا لجام، وَوارِدِ الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو إن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فانه مشهود له بشجاعته وفيض منته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، واعتصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحات. ولكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب افتحام مثله ادلالاً بقوّة طبعه ودلالة على شهامة نفسه»[17].

---

(14) المبرد : المقتضب 354/3.

(15) نفسه : 250/1.

(16) نفسه : 101/1.

(17) ابن جني : الخصائص 312/2.

ان التحليل الانشائي الذي عالج به ابن جني الخطاب الشعري فيه تأكيد لمبدأ الخرق اللغوي والعنف الذي يرتكبه الشعر في حق لغة المعايير والأصول، وأنّ ما يبدعه ليس ضعفا وجهلا بالقواعد، وإنْ وصفه بعضهم بالجور والتعسف، وانما فيه شجاعة التجاوز، وهلاك من أجل التخطي، وان مثل هذا التسامح الفكري الذي يبديه نحويّ مثل ابن جني لم يأت جزافا، وإنما كان نتيجة احتكاكه بلغة الخطاب الشعري وتذوقه لها. وهذا ما جعله يقوم بقراءة لشعر أبي الطيب المتنبي الذي أدهشه، وأبدَى أعجابا بذكائه وخبراته الواسعة.

ان العدول ــ اذن ــ مصطلح مورفولوجي، ورد ذكره في كتب اللغة، وهو من بين الأسباب التي تسهم في امتناع الاسم عن الصرف، إذا أضيفت له العلمية والوصف[18] ولم يكن دارجا في الاصطلاح من قبل علماء اللغة، وان استعملوه استعمالا فنيا متأخرا. ووجدوا فيه سندا لتبرير عنف الخطاب، واضفاء المعقولية عليه، بأنه يرد الأسماء إلى أصلها «فكأن الشاعر لما صرفه ردّه إلى أصله»[19]. وبفضل هذه التخريجات لم تعد شعرية العدول خرقا لأنظمة اللغة، بل ردا إلى معاييرها الأصلية، وان فسرت في بعض الحالات على أنها فساد لغوي لا يرقى إلى الجمالية الأدبية، مثلما رأوا في الشاعر ابن قيس الرقيات.

لمصعبُ حين جدّ الأمر أكثرها وأطيبها

فلم يصرف «مصعبا» وزعم الاصمعي أن هذا لابن الرقيات، وقال : ليس بحجة لأن الحضرية أفسدت عليه لغته»[20]. والاصمعي معروف بمواقفه المنتصرة للمعايير.

فالعدول يعد مقبولا، لأنه يرد الأسماء إلى معاييرها وأصولها (صرف ما لا ينصرف لأن الأصل الصرف ــ واستعمال مبيوع في الشعر لأنه الأصل...)، وهكذا فإن علماء الصرف يعللون كثيرا من الظواهر اللغوية بالعدول نظرا للتحولات المورفولوجية التي تطرأ على المادة اللغوية، ولكنه غير مقبول في نظر بعضهم، لأنه يخالف الاستعمال وان ردّ إلى الأصول، فلا يجوز استعمال مبيوع وغيره مما هو أصل في اللغة، لأن الاستعمال درج على غير ذلك. وهذا يدفعنا إلى القول بأن علماء اللغة كانوا يفهمون المعيار ويقننونه بناء على معطيات الاستعمال كقولهم : «هكذا قالت العرب... وهكذا تكلمت العرب...».

---

(18) ابن حاجب : شرح الكافية 35/1.

(19) القزاز : ما يجوز للشاعر في الضرورة ص 60.

(20) نفسه : ص 85.

الأسلوبية

الرواية كقصيدة شعرية(*)

بقلم : **داكلاس كلوفر** Douglas Glover
ترجمة : **د. الجيلالي الكدية**
مراجعة : **د. حميد لحمداني**(*)

«هناك [سخرية أخرى بالاضافة إلى سخرية العالم، ألا وهي القصيدة بآعتبارها إيقاعاً وموتا ومستقبلاً».

جوليا كريستيفا

— 1 —

من السهولة بمكان تَبَيُّنُ **النماذج** في القصيدة الشعرية. لقد كان ينبغي لنا جميعا أن نرسم بتفصيل سلسلات المقاطع اللفظية المنبورة وغير المنبورة. وكذا القافية (أ ب ب أ) والقوافي الداخلية للجناس ونقائض **النماذج** المدهشة للايقاع النابض والمقطع الحر. ولقد فصّلنا جميعا التصورات الموسّعة، ولاحظنا آثار اللفظ والمجاز. هذه هي الأشياء التي نركز عليها في القصيدة الشعرية. أما السرد والقصة وآحتمال الصدق فأشْيَاءٌ ثانوية بالنسبة لشاعرية الشعر، وهو ما أعني به أَثَرَ **النماذج**.

(*) تُرجم المقال عن مجلة Quarry. المجلد : 38 العدد : 3 صيف 1989. من ص : 78 إلى ص : 92. وقد آرتأينا حذف الفقرات الأولى منه لعدم ضرورتها القصوى.

(*) راجع د. محمد العمري النّصَّ مراجعة أخيرة وأبدى ملاحظات صائبة أخذت بعين الاعتبار فله كامل الشكر.

والعكس صحيح عندما يتعلق الأمر بالروايات والقصص، إننا نميل إلى قراءة الرواية أولاً من أجل الحبكة والشخصية وعلاقة السرد بالواقع أي ما يُسميه نقادُ ما بعد سوسير «ما تدور حوله الرواية» ؛ ولا نقرأها من أجل **النماذج**، إذا ما فعلنا ذلك، الا في المرتبة الثانية إن لم نقل لا نقرأها كذلك بالمرة. هذا ما يشبه، إلى حد ما، قضية «البطة ــ الأرنب» للودفيك فتكنستاين. فأنت تعرف كيف ترسم شكلا دائريا صغيراً بامتداد هنا ونقطة هناك. فإذا حدقت شزراً من جهة واحدة يمكنك أن ترى أرنبا لها أذنان طويلتان وعينٌ واحدة، وإذا نظرت من الجهة الأخرى تصبح الصورة صُورَةَ بطة بمنقار بارز وعين واحدة. وهكذا بالنسبة للقصائد الشعرية والروايات ؛ يمكنك أن تقرأها إما من أجل **النموذج** أو من أجل «ما تدور حوله» حسب كيفية اتجاه عينيك.

وبالرغم من هذا فالواقع أننا نادراً ما نقرأ الروايات من أجل **النموذج** ، وأحد أسباب ذلك أن «ما تدور حوله» الرواية هو نفسه الذي يقف في سبيلنا. فالأمر الأسهل، والأكثر طبيعية في العالم هو أن نقرأ الرواية من أجل الحبكة والشخصية. والواقع، أنه في أغلب الحالات يجب تَقْرَأَ بهدف الحبكة والشخصية لكي تجد مكانك في الرواية كقارئ. إن تحويل التركيز، أو التحديق الجديد إن شئت، من الحبكة إلى النموذج لا يَحْدُثُ إلاّ عند إعادة القراءة.

وكما كتب فلاديمير نابوكوف في مقالته : «كيف تقرأ، كيف تكتب» فإن القارئ الجيد هو الذي يعيد القراءة. ونصُّ كلامه :

«عندما نقرأ كتابا لأول مرة فالعملية المتعبة ذاتها في تحريك العينين من اليسار إلى اليمين، من سطر إلى سطر، ومن صفحة إلى أخرى، هذا العمل المادي المعقد، وعملية التّعَلّمِ نفسها في إطار الفضاء والزمن من أجل فهم ما يدور حوله الكتاب، هذا كله هو الذي يحول بيننا وبين القيمة الفنية. عندما ننظر إلى لوحة زيتية لا نحتاج إلى تحريك أعيننا من جهة خاصة، كما هو الحال بالنسبة للكتاب، حتى ولو كانت الصورة تتضمن عناصر عميقة ومتطورة. فعنصر الزمن حَقِيقَةً لا يتدخل عند اتصالنا الأول باللّوحَة الزيتية، بينما عندما نطالع كتابا يجب أن نتوفر على الوقت الكافي لكي نلم به. إننا لا نملك عضواً ماديا (مثل العين بالنسبة للوحة) يستوعب الصورة بكاملها ثم بعد ذلك نتمتع بالتفاصيل. لكننا عند القراءة الثانية أو الثالثة أو الرابعة نتجاوب مع الكتاب كما نفعل مع اللوحة الزيتية».

عندما يميز نابوكوف بين «ما يدور حوله الكتاب» و«مُتْعَتِنَا الفنية» بالكتاب فهو يَفْصِلُ قراءتنا للموضوع والقصة والشخوص ــ أي «ما يدور حوله الكتاب» ــ عن إدراكنا لما يسمى بالخصائص الفنية للكتاب، ألا وهي التفاصيل التي يمكن أن نلاحظها إذا نظرنا إلى الرواية بنفس الطريقة التي ننظر بها إلى اللوحة الزيتية.

يَفْتَرِضُ نابوكوف أننا جميعا ننظر إلى اللوحات من أجل شيء أكثر من الشبه الذي تحملهُ لصور الشيوخ الموتى في لباس غريب، ومن أجل شيء أكثر مما تتضمنه مشاهدُ البحر وغروب الشمس الرومانسية. إننا مثلاً نرى أمَّ ويستلر كَشَيْءٍ آخر غير سيدة عجوز في لباس أسود بسيط. ولعلنا نعرف أن لوحة ويستلَر لأمه كانت في البداية معنونة بـ : «ترتيبٌ بِرَمَادِيٍّ وأسْود». وعندما تحدث ويستلر عن الفن التشكيلي كان يود أن يقول، كما كتب في رسالة لصديقه فانتان لاتور :

«يبدو لي أن اللون يجب أن يُطرز، كما هو، على قماشة الرسم، أي ينبغي أن يظهر نفس اللون على الصورة باستمرار هنا وهناك، تماماً كما يظهر الخيط على الزخرفة، وكذا الحال بالنسبة للخيوط الأخرى كلها تقريبا تبعاً لأهميتها. وبهذه الطريقة يشكل الكُل انسجاماً».

يتحدث هنا ويستلر عن **النماذج،** أي **نماذج** اللون التي توجد **فوق** أو خلال موضوع الصورة أو «ما تدور حوله». وعندما يتحدث نابوكوف عن «الإدراك الفني» فهو يعني إدراك **النماذج** في الرواية بنفس الطريقة، أي أن تكرار بعض الأحداث اللغوية أو البنيات في الرواية يُشبه تكرار الألوان في الفن التشكيلي. وهذه هي الطريقة نفسها التي ندرك بها الشعر حيث نرى ــ كما سبق لي أن ذكرت ــ بكل سهولة أن الأصوات والكلمات تصبحُ مثل الألوان الزيتية أو مثل النغمات في السمفونية.

— 2 —

لقد اختزلت عصور وأزمنة لصالح الكُتاب بفضل كتب نموذجية وتعليمات حول البلاغة وأسلوب التأليف، حيث وُضِعَتْ أسماءٌ للأدوات المألوفة الاستعمال مثل الجناس والإطناب والتشخيص. وحتى في العشرينات من هذا القرن كانت خالتي تَتَعَلَّمُ بكلية فكتوريا بطرونطو أسلوب الكتابة والإنشاء عن طريق الترجمة من اللاتينية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى اللاتينية. إلاّ أنه لم يَعُدْ أحد يُعَلِّمُ الإنشاء إلاّ للطلبة الذين لا يفهمون كيف يكتبون نهائياً.

وعوض ذلك فإننا نُدَرِّس الكتابة الإبداعية مُرَكِّزين على الجانب «الإبداعي» (الشيء الذي يُلَمِّحُ، فيما يبدو لي، إلى وجود كتابة غير إبداعية أيضاً، رغم أني لم أرها قط). وباستثناء روبرت دي، يَمِيلُ الأساتذة بجامعة أيووا إلى حَثِّنا على أن «نكتب ما نعرفه». وإذا استطعنا أن نفعل ذلك، كما قالوا، فكل شيء نكتبه سيكون جيداً. وذات مرة كَتَبَ إرنست همنكواي، ذلك الكاذب الأكثر وقاحة، قائلاً : «كل ما ينبغي أن تفعل هو أنْ تكتب جملة صادقة واحدة». وهكذا ترك أجيالاً من منافسيه يطاردون خيطا رفيعا من الواقع بدون جدوى. والسبب الذي يجعل الناس يصدقون ما يقوله عن الكتابة وليس ما يقوله عن رجولته شاهد غريب على العناد الفكري وانخداع النفس.

ومن جهة أخرى يُلَقَّنُ الطَّلَبَةُ النَّقْدَ بأقسام الإنجليزية في الجامعة، كالنقد الأرنولدي والفرويدي، والنقد الجديد والبنيوي وما بعد البنيوي وما إلى ذلك، كما يدرسون الشخوص النموذجية والرموز والعناصر المُنْبِئَة (Foreshadowing) والاستعارة والموضوع. ويميل النقاد الجامعيون إلى اعتبار الرواية شيئا كامل النضج وليس شيئا مبنياً، أو يعتبرونها شيئا يُعثَرُ عليه وليس مُشيَّداً. الأكاديميون رومانسيون ضائعون، وهم يرون أو يفضلون أن يروا في الرواية هدفاً رومانسيا يتعارض مع الآجر والمِلَاط. حاولت أن أشرح لإحدى صديقاتي في منتصف أطروحة دكتوراه ما أعنيه بالنموذج في الرواية، فقالت : «حسنا، إننا نُسمِّي ذلك (المجاز المتكرر)». وهذه عبارة عديمة الجيوية بشكل خاص، ولكنها سائغة بما يكفي، نعم ربما يكون هذا ما أقصده.

لكن لِمَ يتكرر ؟ ومن يجعله يتكرر ؟ وهل هذا كل شيء ؟ وهل في إمكان عبارة «المجاز المتكرر» أن تساعد كاتبا ما ؟

بصفة عامة يرى النقاد الإنجليز الصور المتكررة علامة لفكرة ما يحاول المؤلف تسجيلها، وهذا جزء مما «يدور حوله» الكتاب. ومن جهة أخرى، يبحث التفكيكيون عن الصور المتكررة التي ربما لم يقصدها الكاتب لكي يفككوا «ما يدور حوله» العمل. وهم في كلا الحالتين مشدودون إلى التيمات، أي إلى ما «تدور حوله الرواية»، أي إلى الواقع. اكْتُب ما تعرفه وضع هنا بعض الصور المتكررة (ومن الأفضل أن تكون نوعاً معينا من **النموذج** إذا كنت كنديًّا وقرأت نورثروب فراي) وسيكون كل شيء ناجحاً. هذا ما تُلقِّننا مدارسُ الكتابة الإبداعية وأقسام الإنجليزية في الجامعة. وعلى العموم ليست هذه النصيحة سيئة جدّاً، وكثير من الكتاب سيستفيدون منها لا من غيرها. كل كاتب يستعير الصُّوَرَ من العالم الواقعي بقدر أقل أو أكثر ويوظفها في روايته. وكل كاتب يطالع باهتمام، تكون لديه ملكة الإيقاع والإتزان وتكرار الصور المجازية. وأما أن تسير في الحياة وأنت تؤمن بقولهم : «أكتب ما تعرفه وضع هناك صورة متكررة» فستكون مثل من يسير في الحياة مومنا بالإله والمؤسسة التجارية الحرة، الشيء الذي يؤدي إلى نظرة محافظة في الحياة والفن.

— 3 —

النموذج كلمة غامضة وأريد أن أتركها على ما هي عليه. قال فولكنر ذات مرة إن كتابة الرواية كمثل رجل ذي ذراع واحد يُسَمِّرُ قُنَّ الدجاج في إعصار. إنه من المفيد أن يكون العقل متفتحا وغير دوغماتي فيما يتعلق بقواعد العملية.

والتجربة ذاتها تتوقف على قدرتنا على إدراك النماذج في الجريان الحسي، أو كما سماها أفلاطون الأشكال. النموذج الذي لا يكرر نفسه ليس نموذجا، بل هو فوضى، أو شيء يشبه

الإله، أو لا شيء. وقدرتنا على إدراك النماذج مربوطة بقدرتنا على التذكر أو الذاكرة. النموذج والتكرار والذاكرة هي أسس الوعي.

ومثل هذا يحدث في الرواية. فعلى مستوى بدائي جداً يعتمد المؤلف على **النموذج** والتكرار والذاكرة لكي يعطي للقارئ الثقة في عالم الكتاب أي ما نسميه آحتمال الصدق أو ما يبدو صدقا. في رواية «آناكرنينا» لتولستوي تظهر آنا تقريبا في كل صفحة. فآنا نموذج أو كتلة من كلمات وخصائص تتكرر. لو أن تولستوي غَيَّرَ إسم آنا وسِنَّها ولونها وخلفيتها الإجتماعية في كل فصل أو أكثر لألقينا الكتاب بآشمئزاز.

يمكن أن يعني النموذج النسخة أو التصميم الذي يُبْنَى عليه شيء آخر، كما يمكن أن يعني التكرار المرتب لبعض عناصر التصميم كما هو الحال بالنسبة للنموذج المرسوم على الورق الذي يُغَطِّي الجدار.

من الممكن مثلا أن يشير النموذج إلى شيء واسع كالحبكة. إن جميع القصص الرومانسية مبنية على نموذج : ولدٌ يلتقي بفتاة، ولد يُضَيِّعُ فتاة وولد يفوز بفتاة. وهكذا يُقَال : لا توجد حبكات جديدة تحت الشمس. ونشير إلى أشياء مثل الروايات التي تبلغ النضج، وهي حبكات مبنية على الأساطير وطقوس الإنتقال من مرحلة إلى أخرى، أو روايات المغامرة المبنية على نموذج البحث. وما نسميه الجنس الأدبي فهو ضرب من النماذج.

غير أن **النموذج** يمكن أن يحيل أيضاً إلى شيء صغير جداً، إلى أداة مثل البيان أو التشبيه الملحمي أو حتى إلى بنية الجملة. وفي مايلي يتحدث نابوكوف عن «السيدة بوفاري» لفلوبير قائلاً :

«سَمَّى كوكول روايته «الأرواح الميتة» نثراً شعريا، ورواية فلوبير كذلك قصيدة شعرية ولكنها منظمة أحسن في نسيج أكثر إحكاماً ورقة. ولكي أدخل في الموضوع مباشرة أود أن أثير الإنتباه أولاً وقبل كل شيء إلى استعمال فلوبير لحرف «الواو» والذي تسبقهُ «القاطعة». وتأتي «؛ و» بعد قائمة من الأفعال أو الحالات أو الأشياء، وبعد هذا تُحْدِثُ «القاطعة» وقفا قصيراً فتتبعه «الواو» لتلخص الفقرة وتقدم صورة تامة الذروة أو تفصيلا حيّا سواء كان وصفيا أو شاعريّا، محزنا أو مُسَلِّيا. هذه ميزة ينفرد بها أسلوب فلوبير».

ورغم أن العدد الحقيقي **للنماذج** المستعملة لأغراض عملية لا يمكن حصره فإننا دائما نختار عدداً محددا في عمل أدبي معين. وهذا العدد المحدد يُقَلِّصُ أكثر، والسبب في ذلك يرجع إلى كَوْن كثير من النماذج تتكرر خلال عمل أدبي معين. فكلما عَرَفْتَ قدراً أكبَر من هذه النماذج ستكون حظوظك أحسن لنشر وقراءة أو كتابة عمل جَيِّد سيخلد عبر السنين. وطريقة تَعَلُّم **النماذج** هي القراءة. إن الأدب موسوعة للنماذج والأدوات.

ورغم أنه يُمكن آختراع نموذج لم يستعمله أحد أبداً، فإن أصالة الكاتب تبقى على العموم في قدرته على تنويع النموذج في طرق جديدة. يمكنك مثلا استعمال نموذج فلوبير «القاطعة والعطف (؛ و)» في رواية معاصرة ذات طقس الإنتقال من مرحلة إلى أخرى في إطار مجموعة المهاجرين الكاريبيين بمونريال. سيكون النموذج لفلوبير ولكن التنويع واستعماله المتميز يُصبح ملكاً للكاتب.

والتكرار، كما سبق لي أن ذكرت، هو كذلك **نموذج**، ولكنه **نموذج** من صنف مختلف، ولعله **نموذج النماذج**. إنه في رأيي القَلْبُ النَّابضُ بِسِرِّ الفن وكتابةِ الرواية، وبدونه تُصبح الرواية ملخصاً لحبكة منظمة في سلسلة. حاولت أن أفهم كيف يكون التكرار جذابا وكيف يُثير باعتباره فنا خالصاً، وأظن أن هناك سببين أو نوعين من الأسباب : الأول محافظ أصلاً، وذلك أن التكرار مرتبط بالذاكرة والإنسجام والصدق. والثاني بيولوجي أو تناسلي أو جنسي. فعلى المستوى البيولوجي يُحدِث التكرار إيقاعاً ممتعا في حد ذاته : نبضات قلوبنا وتدفق الأمواج فوق الشاطئ وحركة الحب. وهذا ما يتحدثُ عَنْهُ لِيُوطَارْد عندما يكتب عن «التوترات» أو نماذج التوترات في كتابه «الإقتصاد الشهواني»، أو ما قصده الإسباني مَدَرياكا عندما تحدث عن «أمواج الطاقة» في كتاب تيرسو ملينا El Burlador de Seville.

وفي رواية «آنا كرنينا» حبكتان ثانويتان : زواج ليفين وزواج أخ آنا. وفي الحقيقة تبدأ الرواية بمشهد من الحبكة الثانوية ألا وهو طرد أخ آنا لينام في غرفة المطالعة بسبب قصته الغَرَامية مع الخادمة. وهذه الحبكات الثانوية ليست مُسْتخدمة فقط، بل إنها تُكَرِّرُ موضوع الزواج ذاته في الحبكة الرئيسية، أَلَا وهو زواج آنا. وزواجُ أخ آنا، مثل زواجها، فهو زواج على شفير الهاوية بسبب الخيانة. وبخلاف ذلك فزواج ليفين محترم وثابت.

اِخترع تولستوي ثلاثة نماذج متشابهة متشابكة تقفز مثل الضفدعَة وتتردد خلال الرواية. وطبعاً تختلف التفاصيل والمضامين (وهذا نوع من التنويع)، وفي حالة حبكة ليفين فإن البنية والنموذج معكوسان من إيجاب إلى سلبية الحبكتين الأخيرتين (ويمكن أن تتنوع تكرارات البنيات المجردة مثل الحبكات أو العلاقات في ثلاث طرق : التطابق والتباين أو التعاكس والكل في الجزء).

والإشارات إلى الحبكة والحبكة الثانوية تشكل نوعا من الإيقاع داخل الرواية. إن لتكرار البنيات الإيقاعي علاقة بما نسميه «فاصلا». وكلما عادت الحبكة ثانية ليتفَحَّصَها الكاتب والقارئ تصبح مثل موجة جديدة من القوة، مثل قرع طبل. إن قصة آنا هي اللحن وقصة ليفين نوع من النغمة في الخلفية تتحرك بصوت مكتوم في تطابق مع لحن آنا، أما إيقاع أخ آنا فهو أخف وأكثر اضطرابا وهزلية، أو إن هذا يشبه ألوان ويستلر المنسوجة خلال لوحة زيتية أدكن وأخف وأثقل وأبهت.

هناك نوع آخر من التكرار في رواية «آنا كرنينا» وهو أكثر إلغازاً. مباشرة بعد لقاء آنا بفرونسكي تقع حادثة قطار. يفشل حارس المحطة لسماع القطار يقترب، بينما كان إما سكرانا أو مُتَدَثِّراً ضدَّ البرد، فيدوسه القطار ويقتله. تعاودُ ذهن آنا صورة هذا الحارس مرة تلو الأخرى. وهكذا أصبح يسكن أحلامها المزعجة، بل إنه انتقل حتى إلى أحلام فرونسكي المزعجة وقد تحول الحارس إلى رجل صغير مهول ذي رأس وسخ، ينحني على كيس يبحث فيه عن شيء ما وهو يتحدث بالفرنسية حول ضرب وسحق قطعة حديدية كي يحولها إلى شكل ما. وفي نهاية الرواية تراه آنا مرة أخرى في الوقت الذي رمت بنفسها تحت عجلات القطار : «كان بدوي يغمغم شيئا ما وهو يضرب على الحديد فوقها».

ومن البديهي أن صورة القطار تتكرر كذلك في البداية وفي النهاية. لماذا ؟ هل هذه صدفة أم إن تولستوي يُريد أن يقول لنا شيئاً عن نظام النقل الروسي في القرن التاسع عشر ؟ طبعاً لا. أهذه وسيلة تؤذن بشيء سيقع فيما بعد ؟ رُبما يكون هناك شيء من ذلك. ولكنني أشك في كلمة «إيذان». هل هذا يعني أن تولستوي يُخبرنا بشيء سابق لأوانه أي أن آنا ستموت في حادثة قطار ؟ لَا أعتقد. أظن أن هناك حافزاً آخر يؤثر، ذلك أن تكرار القطارات، تلك الصورة وذلك الحدث اللذان يختمان الرواية، والبداية والنهاية ــ كل هذا له خاصية ممتعة في حَدِّ ذاتها، وإن شئت فهو التناسق أو الدقة التي نحسها ونتمتع بها دون «فهمها». إنه تمهيد وليس تنبأ. وكان من الممكن أن يضيع هذا التناسق مثلا لو أن آنا أغرقت نفسها أو قتلت نفسها بمقدة.

ولنعُد إلى البدوي الصغير المُفزع. بصفته **نموذجا** يبدو أنه يبرز بطريقة مفاجئة، فهو موجود هناك وهناك. وهو لا «يعني» شيئاً إلاّ بقدرما هو متجاور مع **نموذج** أوسع مثل القطارات والموت والأحلام وفرونسكي. وبطريقة أو أخرى فهو يزيد في القوة المروعة لذلك النموذج. إنه يُذكرنا ليس بتلك النهاية التي ترحل إليها آنا بل بالبداية. وهكذا عندما تموت آنا تكون نهايتها مثقلة بنوع من المحتومية، الشيء الذي يجعلها أكثر هولا وإثارة للشفقة. فالبدوي خيط رقيق في النسيج، تلميح إلى لون على اللوحة الزيتية، ونغمة رشيقة في السمفونية، لا أكثر من ذلك. ورغم هذا فبدونه كان من الممكن أن تكون رواية «آنا كرنينا» أكثر سطحية.

والجدير بالذكر أن بعض الأنواع من النَّمْذَجة، مثل تكرار أَوْصَافِ الشخصية، تعزز آحتمالَ الصدق في الرواية، بينما أخرى، مثل بدوي آنا، تعمل بعكس ذلك. ويمكن أن نُميز بين هذين النوعين بتسمية أحدهما **نماذج الصدق** والآخر **نماذج التقنية**. وكل رواية تستعمل كليهما، لذلك فكل رواية هي عملية توازن بينهما أو هي عملية حرب. وعلى سبيل المثال يقول الروائي التجريبي الأمريكي جون هوكس : «إن الحبكة والشخصية والفضاء والموضوع» (والتي أعني

بها عموما نماذج الصدق) هي الأعداء الحقيقية للرواية. ويُضيف قائلا : «إن البنية ـــ أي الإنسجام اللغوي والسيكلوجي ـــ هي موضوع اهتمامي الأكبر ككاتب. الحدث المناسب والموافق والصورة والعمل المتكررين، كل هذه تشكل المادة الهامة أو الكثافة ذات المعنى بالنسبة للكتابة».

ومن الغرابة أنه بالرغم من كون نماذج التقنية ونماذج الصدق تميل إلى تدمير بعضها البعض، مثل المادة والمادة المضادة لها، فكلاهما ضروري للعمل الأدبي. وتبعاً لتخفيف أو تأكيد الكاتب على أحدهما أو الآخر فستكون روايته أقل أو أكثر «واقعية»، أو أكثر أو أقل «تجريبية».

والتوصل إلى التوازنات الصحيحة في عمل أدبي ما، هو جزء من فن الفن وسره. وهذه مهارة لا يمكن تعليمها. إن هذا يؤدي إلى الشعور بالخضوع وفقدان الحرية، وفقدان القدرة على التعبير، وَهُوَ شعورٌ أَحْسَسْتُهُ مرتين في كل من روايتي. وهناك لحظة خلال عملية كتابة الرواية حيث يجب أن تخضع إلى قيود النموذج الذي وقع آختيارك عليه. وفجأة تكتشف أن هناك أشياء لم يَعُدْ بإمكانك «وضعها داخل» الرواية، أي الأشياء التي يجب أن تحذفها، وأشياء أخرى يجب «إدخالها» في الرواية. وطبعا هذا أمر ليس من السهل تحقيقه لأن الرواية شيء معقد. وقد ينتهي بك الأمر أن ترغَبَ في قطع مِعْصَمَيْك. وكما قال بول قاليري ذات مرة : «العمل الفني لا يُتَمَّمُ أبداً بل يُهْجَرُ فقط».

— 4 —

لقد سبق لي أن ذكرت أن بعض النماذج في الرواية، تلك النماذج التي تميل إلى خلق الصدق، تشبه نماذج التجربة في العالم. وهذا يعني أن الرواية الواقعية تقليدياً تعكس نوعا من الميتافيزيقا أو فلسفة الوجود والمعرفة. أما الروايات الحديثة الأقل تقليداً فهي كذلك تعكس ميتافيزيقا إلاّ أنها ميتافيزيقا جديدة أي طريقة جديدة جذريّاً للحديث عن فضاء الوجود.

وكان ڤلاديمير نابوكوف الذي استشهدت به كثيراً والذي ترك أثراً كبيراً على أجيال بكاملها من كتاب شمال أمريكا الوارث الثقافي للشكليين الروس. (في كندا فائزان على الأقل بجائزة الحاكم العام روبرت كروتش في كتابه «الرجل الجواد» وهُو بيرْتْ آكين في كتابه «ثُقْبُ الذاكرة» تأثرا بالتقنيات البنيوية واللفظية التي استعملها نابوكوف في روايته «نار شاحبة») إن الحركة النقدية الشكلية قد ازدهرت في سانت بيترسبورك ومدن أخرى شرقية في أوائل القرن العشرين. ولقد ألصق الشكلانيون فلسفة لغة وأدب كاملة على الإنفصام بين المعنى ومؤشرات المعنى، بين «ما تدور حوله الرواية» والنموذج.

وضع هؤلاء الشكلانيون نظرية للأشياء كان قد وضعها سنوات من قبل الفنانون مثل ويستلر وبعده الإنطباعيون الفرنسيون وشعراء السريالية مثل بروطون وإلوارد وبُونج، وكل هذا يرجع إلى ما لرمي (ومنه يقتبس نابوكوف في روايته).

وكل ما يعترفون به هو كون «ما تدور حوله الرواية» والنموذج مظهرين لتلك الأشياء التي نسميها فنا ولغة كما يمكنك أن تجد النموذج بدون «ما تدور حوله الرواية».

وبما أنه يبدو مستحيلا وجود «ما تدور حوله الرواية» بدون نموذج فنستنتج أن «ما تدور حوله» الرواية إنما هو أمر ثانوي وله قرابة ضعيفة بالنموذج على المستوى الفَنِّي للأشياء.

ومرة أخرى يتحدث نابوكوف قائلاً :

«في حالة القارئ يوجد نوعان من الخيال : أولاً، هناك النوع الضعيف نسبيا وهو الذي يتجه نحو العواطف البسيطة وله صفة شخصية تماماً. إننا نتجاوب مع وضعية ما في الكتاب وبكل قوة لأنها تذكرنا بشيء حدث لنا أو لأحد نعرفه أو عرفناه في الماضي. أو أن القارئ يحفظ كتابا على الأخص لأنه يوحي له ببلد أو منظر أو طريقة عيش يتذكرها كجزء من ماضيه الذي يتوق إليه. أو أن القارئ يتماثل مع شخصية ما في الكتاب، وهذا أسوأ ما يمكن أن يفعله القارئ. وهذا النوع الضعيف من الخيال هو ما أتمنى أن لا يوظفه القراء».

هذا ما يقوله نقاد ما بعد سوسير وقد أصبحت لهم شهرة كبيرة في أوربا وجامعات أمريكا الشمالية في الأيام الأخيرة. إن ما «تدور حوله الرواية» شيء قديم وسلطوي وبطريركي. أما الرموز بصفتها نموذجا وشعراً فهي هازلة ومدمرة وأنثوية كيف يمكن لمفكر أن يقفز من تنافر منطقي خالص ـــ وذلك أنك تستطيع، على ما يبدو، إيجاد النموذج بدون «ما تدور حوله الرواية» وليس العكس ـــ إلى هذه الحلقات من الدلالات المثقلة بالقيم، إنه فعلا لشيء عجيب وحجة على أن غريزة السرد والرمانسية لم تَخْتَفِ بعدُ من وراء ذلك الجدار الأكاديمي المغَلَّفِ بالنظرية.

وهناك نتيجة أخرى للتفريق بين أصناف **النموذج** و«ما تدور حوله الرواية»، ألا وهو كون النموذج ذاته يخلق المعنى. أو بمعنى آخر فالرواية تدور حول شكلها الخاص أو أن كل كتاب يدور حول كتاب أو كتب أخرى. إن كل عمل فني هو خطاب أو حلقة من الخطابات التي لا تبدأ في أي مكان ولا تنتهي في أي مكان، كما هي غير متوجهة إلى أحد ولا ناشئة من أي أحد. ولا موضوع لها إلاَّ حقل شبه المعنى النابع من خطابات سابقة أو مستقبلية، أي رقصة صغيرة للصور الخيالية والألفاظ والنماذج. وهذا كله هو لعبة المرايا والأصداء. إن هذا هو «مايا» الهندوس والاّ فإن كل شيء بخار وغبار بالتأكيد.

يقول كيتس «إن حياة الإنسان مجاز». لا أكثر من ذلك. أو بعكس ذلك كما يقول

كُورْزِيبْسْكِي : «الخريطة ـــ بوصفها مجازاً ونموذجاً وكلمات ـــ ليست هي المنطقة». وهذا يعني حسب قول جاك لاكان أن الكلام كله عَرَضِي وأن الواقع مستحيل.

— 5 —

إن الشكل أو النموذج و«ما تدور حوله الرواية» أو المضمون أو الواقع هي الأضداد المزدوجة للفكرة. وسواء كان الإنسان المعاصر روائيا أم ناقداً، أم لاهوتيا أم عالما نفسانيا، فموقفه هو أن علم الوجود يبدأ وينتهي بالشكل، ذلك أن ما يسمى بالواقع شائك جدّاً.

وهكذا فنحن مرغمون على الرجوع إلى وضعية الكارتيزية الباهتة : أفكر، إذن أنا أفكر، أو بتعبير أدق : أفكر إذن هناك شيء ما يُفكر. ويقول البنيويون مثل ليفي ستروس شيئا من هذا القبيل : «هناك إنتاج متزامن للنماذج نفسها من طرف العقل الذي ينتجها، وتخلق النماذج بدورها صورة للعالم وهي صورة متأصلة في بنية العقل». ويقول الفلاسفة اللسانيون أمثال ويتكنستاين :

«العالم هو عالمي، ويظهر هذا في أن حدود اللغة تمثل حدود عالمي... فأنا هو عالمي». إلاّ أن هذه الـ «أنا» ليست هي الجسد بل اللغة نفسها.

فالواقع والمعنى و«ما تدور حوله الرواية» والخَيْرُ والإله كلها تُدْفَنُ في عوالم اللاوعي والشيء الذي لا يوصف ولا يُسْبَرُ غَوْرُه. وبمعنى أكثر منطقا فهذه أمور لم تعد تهمنا في الوقت الذي نسرع فيه نحو نهاية القرن العشرين. وأما أن تقول إنك تكتب «رواية واقعية» فأنت ترتكب انحرافا فكريا كما فعل الكاهن جيمي سواكارت عندما قال إن الإله تحدث إليه قبل وجبة الفطور، ولا يمكن لأي شخص أن يستعمل عبارة «الرواية الواقعية» إلاّ إذا كان يتحدث بلغة زمن مضى أو في إطار المحاكاة الساخرة.

تخيل نفسك في غرفة لها جدران جَصِّيَّة عارية وبيضاء، بدون نوافذ ولا أبواب، ولك كمية لا حصر لها من الأوراق ذات ألوان متنوعة والتي تُستعمل لتغليف الجدار. أولاً ستغطي الغرفة باللون الأزرق على شكل قُبَّرة وبعد ذلك تضع فوقه ورقا بنموذج يحتوي على بعض المَلاَئِكة، ثم تُتبعه بنموذج زخرفي مجرد.

بعد هذه العملية أول ما تلاحظه هو أنك لم تَعُدْ ترى الجدار بعدُ. وهذا ما يشبه الأثر الأول للغة حسب رأي الفلاسفة والنقاد. فبمجرد ما تأخذُ في آستعمال اللغة وتصف العالم فإنه لا يصبح في إمكانك أن ترى هذا العالم بعد، بل لا ترى إلاّ وصفك. وفي الحقيقة بما أننا لا نستطيع أن نبدأ بوصف شيء ما بدون لغة فيُصبح وجود الجدار نفسه شيئاً مجرداً وبدون أهمية.

والشيء الثاني الذي تلاحظه هو أن كل طبقة من الورق تغطي الطبقات السابقة، وبالتالي تختفي. ورغم ذلك أنت تعرف أنها هناك. ومعنى هذا أن الورق القديم أو السابق يصبح جزءاً من الواقع الذي تصفه عند استعمالك لكل ورق جديد. وأحيانا تستيقظ في الصباح متمنيا لو أنك احتفظت بشكل القبرة. وقد تحاول الهروب من بعض الورق الجديد، ولكن ذلك لا يُحدِثُ إلاّ الفوضى.

كل ما يبقى لديك هو تصميم كل طبقة متتالية من ورق الجدار وربما هيكل الغرفة وخطوطها العريضة وشكلها المكعب. إن الحياة والفن يُشبهان إلى حد ما هذه الفكرة. لا نرى إلاّ ورق الجدار الحالي، ونذكر قدراً قليلا من الماضي في شكل الأساطير وذكريات الذكريات وأجزاء ضئيلة من الخطاب، وكل هذا لم يعد «يدل» على ما كان «يدل» عليه في الماضي. وإذا ساعدنا الحظ فإننا نستنتج، أو يُخَيَّل لنا أننا نستنتج، شكلا غامضاً لِشَيْءٍ قد يكون أو لا يكون هو الغرفة أو أصل الحقيقة.

ولكي تكون كاتبا ينبغي لك أن تدرك أن ورق الجدار هو الورق وليس الغرفة أو الجدار أو الجص. وهذا يعني أن تتوفر على تلك الخاصية التي قال عنها كيتس إنها تصنع رجل المَأثُرَةُ «خصوصا في الأدب : وقد كان يملكها شكسبير بقدر كبير». وهي التي سماها كيتس «القدرة السلبية»، «أي عندما يستطيع الإنسان أن يكون في حالات الشكوُك والغموض ولا يشعر بأي حرج في بحثه عن الحقيقة والعقل».

وتعني «القدرة السلبية» خاصية الفنان التي تصف تعطيل الإعتقاد بأي نظام خاص لِلمفاهيم (أو ذلك الورق الذي يغطي الجدار) أو قدرة الفنان على النظر إلى نظام المفاهيم باعتبارها نموذَجاً وكشيءٍ مضادٍّ للواقع، وكمادة في حد ذاتها يتصرف بها الكاتب كما يشاء ويطابقها بعضاً ببعض. وبتعبير آخر، إن «ما تدور حوله الرواية» هو شيء وهمي. وما نراه على أنه هو «ما تدور حوله الرواية» لا يراه الفنان إلاّ نموذجاً آخر أو جزءاً من نموذج. ومرة أخرى أقول إن كل شيء هو نموذج مبدع ومطواع بدون حدود. إن الشخص الذي يعتقد بنظام خاص للمفاهيم يظنُّ أن كل شيء يمكن شرحه تبعاً لذلك النظام. وبخلاف ذلك فإن الفنان يرى النموذج ويُحس بالسِّرِّ الذي يلوح من ورائه.

والحقيقة أن كل شيء في الحياة لهُ أهمية قصوى يبدأ عندما يتوقف خطاب الكلام والكتابة والتشكيل والنحت وتسجيل الفلم والغناء. وكل كلام أو فن يَدَّعِي بأنه يحدثك عن حقيقة الحياة فهو يحتل منزلة ثانوية. طبعاً يمكنك أن تكتب شيئاً من الدرجة الثانية وقد تكون له شعبية كبيرة وربما يكون جيداً لأن هذه الأشياء كلها نسبية. ولكن الفن العظيم هو وضع النموذج فوق اللغز، إنه اللعب بالكلمات فوق دوامات الصمت.

— 6 —

وبمعنى أوسع يُمكن أن تبدو هذه النظرة إلى اللغة والحياة والفن صارمة جداً، إن لم تكن بغيضة متشائمة. يقول ليفي ستراوس : «إن هدف العلوم الانسانية الأسمى ليس تكوينَ الإنسان بل تذويبه». (وفي نفس السياق يقول نابوكوف إن إحدى وظائف الرواية تبرهن على أن الرواية لا وجود لها على العموم). وقليل منا منْ يَحِنُّ إلى الطرق القديمة في الحديث، أو ما يَظن أنه كذلك، وإلى الإعتقادات القديمة وإلى الثقة بالحقيقة والخلود وإلى القصص المألوفة ذات الحبكات والأشخاص والفضاءات الممكن معرفتها وإلى المغامرة والرومانس [نوع من القصة] والسحر.

إن كثيراً من القش الخيالي والثقافي قد صُنعَ من هذا الحنين إلى الماضي، وتُلَخِّصُ هذا الحنين عبارة «انحلال القيم». وعندما تختفي طريقة قديمة في الكلام يضطر كثير من الناس إلى استعمال السرد لكي يشرحوها لأنفسهم، وهم يشعرون دائما بأن لهم رهانا في الطريقة القديمة. وهكذا يخترعون مجازات وتشبيهات (مثل تعطيل الآلة، التآكل والحرب والمرض) لكي يُطمئِنوا أنفسهم، وكذلك لبيع كتبهم.

ويمكنك أن ترى إلى أي حد أدى الحنين إلى الماضي بليفي ستراوس في روايته الأتوبيوغرافية العجيبة «المناطق الإستوائية الكئيبة». وقد أدت به إبادة الذات والمعنى و«ما تدور حوله الرواية» باستعمال الانثربولوجيا البنيوية إلى البحث عن سند لاهوتي (ولا ندري هل وجد ذلك أم لا خلال رحلته في المحافل البوذية في الشرق الأقصى). أو اعتبر سارتر مثلا عندما انصرف عن عقم الوجودية إلى صبيانية الرئيس ماو الدافئة والرقيقة في كتابه «الكتاب الأحمر الصغير». وهناك أيضا مثال ميشال فوكو الذي كان يغادر مكتبه بالجامعة على الساعة الخامسة مساء من كل يوم يجري وراء بحث شنيع وانتحاري في حمامات نيويورك إلى أن توفي من جراء مرض السيدا.

يمكننا أن نعتبر هؤلاء الناس مثل سارتر وفوكو وليفي ستراوس ناسكين معاصرين ذوي حيوية فكرية واستقامة، الشيء الذي جعلهم يستنتجون أن الإله والإنسان والحقيقة أشياء لا يمكن الوصول إليها عن طريق الكلمات. (في السادس من دسمبر 1273 أصيب توماس آكناس بانهيار عصبي وهو في سن الخمسين ولم يكتب بعد ذلك أبداً). وبالمقارنة فحكي قصة مشروع مستحيل منطقيا، وملجأنا الوحيد، أحببنا أم كرهنا، هو أن نَتَقَدَّمَ بخطوة نحو السرد أو نحو الإيمان. إن «القدرة السلبية» لكيتس تشبه إلى حد ما «وثبة الإيمان» لكييركگارد. ورغم أن هذا مستحيل كما يقول لنا جميع النقاد والفلاسفة فإن بعضنا سيقفز على البعض، على أي حال، وسيبدأ القصة : «ذات يوم....................»

كتب الروائي الأمريكي الكاثوليكي وولكربورسي يقول : «في هذه الأيام ينبغي أن تكون للروائي سابقة انتحارية. لا يمكن وجود رواية جيدة (وكذلك القصيدة الشعرية) إلاّ بعد اِستسلام ويأس صاحبها. وعندما يدرك الإنسان أن كل شيء قد ضاع إذّاك تصعد الرقصة، وإنه بالرغم من ذلك فلا شيء أكثر بُكْما من رجل ناضج يَقْعُدُ ليخترع قصة يُسلي بها شخصا ما أو ليشتغل في إطار «تقليد» أو «مدرسة» من أجل الاحتفاظ على سمعته ككاتب يمارس «الرواية الجديدة» أو ما إلى ذلك. وفي الوقت الذي يرى فيه الإنسان أن هذه طريقة بكماء في العيش، تبقى أمامه إمكانيتان : إمّا أن ينتحر أو لا ينتَحر. فإذا اِختار الإنسان الإمكانية الأولى فقد انتهى أمره. إن هذا هو «Letzte Losung» ولم يعد هناك شيء يكتب عنه أو يتحدث عنه. ولكن إذا اختار الامكانية الثانية فهو معفى ويعيش على وقت مستعار. فهو ليس بميت ! إنه حي ! إنه حر ! ولا أقول إنه مثل الإله في اليوم الأول، أمامه الفوضى ويده حرة. بل إنه يَشْعُر ويقول : ما هذا ؟ ها أنذا قد نجوت، صحيح، ولكني كذلك مقذوف على الشاطئ، حي وكامل. إني أستطيع أن أحرك أصبع قدمي وأفعل ما أشاء. وهكذا فإمكانياته غير محدودة. إذن ماذا يمنعه من أن يفعل شيئاً لم يفعله شكسبير ودوستوفسكي وفولكنر ؟ ذلك أن هؤلاء كتاب ميتون وأعضاءُ، هذه أو تلك المدرسة الأدبية، أو تماثيل موضوعة على رفوف يُعجب بها. قد تكون للكاتب الميت شهرة كبيرة ومع ذلك فهو ميت مثل البطة، لقد اِنتهى. أما أنا فقد قُذِفَ بي على هذا الشاطئ. إني قد نجوت ! إني حي ! إني إنسان حر ! أمّا هم فقد انتهوا واغلقت إمكانياتهم. أما بالنسبة للإله فذلك شغله. حقيقة لقد خَلَقَ الشاطئ، ولكن عندما أُعيد النظر فيه لا أرى شيئاً عظيما كما كنت أتصوره. وبالنسبة لي يُمكنني أن أفعل شيئاً صغيراً هنا على الرمل الرطب مثل كلمة أو شكل...»

المناهج والنقد الأدبي

نحو لاشعور النص
أو البشلارية الجديدة

د. حميد لحمداني
كلية الآداب ــ فاس

كَتَبَ جان بِلْمَان نُويل (J.B Noël) كتابا تحت هذا العنوان نَفْسِهِ[1]، تناول بالتحليل، في أغلب مباحثه، أعمالاً قصصية وحكايات عجيبة، بالاضافة إلى دراسةٍ عن روايةِ «بحثاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، وكذا بعض أشعار فرلين (Verlaine) ومن الواضح أن الكِتاب يطغى فيه الاهتمام بالحكي.

والمثير في هذا الكتاب هو أنه يتحدَّثُ عن لا شعورٍ خاص بالنص الأدبي ؛ فبعد أن كان الحديثُ السَّائد، في إطار النقد الفرويدي، يتعلقُ بلا شعور الكاتب أو بلا شعور الشخصية المُتَخيَّلة[*] في أقصى الحالات، تحول الاهتمام فيه إلى البحث عن «لا شعور النص» ككل، بِكُلِّ ما يَحْمِلُهُ هذا المعنى من تماءٍ بين النص والذات.

وقد أشار مؤلف الكتاب إلى أن مصطلح «لا شعور النص»، تَمَّ تداوله في مقالات كل من اندريه غرين A. Green وجان بيم J.BEM وبرنار بينكو B. Pingaud بين سنتي 1973ــ1976. الا أن جان بلمان نويل يؤكد بأنه بدأ باستخدامه سنة 1970[2] وهو ما يعني أنه يعطي لنفسه الأسبقية في هذا المجال.

---

(1) نقصد العنوان الرئيسي فقط.

(*) نشير هنا على الأخص إلى دراسة فرويد نفسه التي رَكَّزَتْ على تحليل نفسية البطل في رواية غراديفا. وهو ما جعله يتعرض لمكبوتاته اللاشعورية، انظر كتاب فرويد : الهذيان والاحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، ط : 1، 1978، ص : 83.

والصعوبة القائمة في تداول مثل هذا المصطلح هي في الكيفية التي يتم بواسطتها الاقناعُ بامتلاك النص لما يُدعى بـ «لا شعوره» الخاص.

والمدخل الوحيد الذي بدا مناسبا أمام بلمان نويل لشرح الكيفية التي تبلور بها تصوره لـ «لا شعور النص» هو الإلحاح على ضرورة إهمال ذلك الدور الرئيسي الذي كان يقوم به «المؤلف» في كل دراسة نقدية نفسانية وبيوغرافية. فقد وجد في نفسه نفورا من تلك التعليقات والأخبار والصُّور التي كانت تُرْسَمُ للكُتَّاب قبل الدخول إلى دراسة أعمالهم، ولذلك فهو لا يرى مانعا من اتخاذ موقف يلغي عند قراءة العمل الأدبي وجود الكاتب.

«فما أقرأه هو شيء يخصني ما دُمْتُ أشتغل على الكلمات والجمل والصفحات، والأجزاء» (P : 6).

وكان من الطبيعي أن يُوَجِّهَ بلمان نويل انتقاده للتحليل الأدبي الفرويدي باعتباره تحليلا بيوغرافيا Psychobiographie ولم يَسْلَمِ النَّقْدُ النفساني Le psychocritique لشارل موران ــ رغم محاولة صاحبه التركيز على النصوص ــ من الانتقاد، لأنه ينتهي في نظره إلى وَصْلِ قراءتنا للنص بلا شعور الفرد المبدع. والبديل عنده هو ما سماه التحليل النصي «Une textanalyse» الذي يلعب فيه «مفهوم» : «لا شعور النص» دورا أساسيا.

والكاتب لا يقف عند حدود الانتقاد بل يتناول النظرية الفرويدية ويستعرض مرتكزاتها في عُجالة : عقدة أديب وعقْدة الكترا (عشق الأب أو الأم) وما يترتب عنهما من كبت ثم ما يأتي بعد ذلك من أحلام بِغَايَةِ التنفيس عن الرغبات الجنسية المكبوتة. ويرى بعد ذلك أن «الانسان لا يعيش فقط بالحب والأحلام، فهناك، على الأخص، كل ما تُحْدِثُهُ بَصْمَةُ ولادتِه بين القلق والابتهاج، بَصْمَةٌ حمراء تحتوي دائرتُها على الغِيَّاب والحضور، الهُوِّيةِ والاختلافِ، الفَوْرِيَّةِ والتأجيل. كل شيء «يتأصل» من هنا ــ بما في ذلك القدرة على التدليل ــ باعتباره سيرورة للترميز» (P : 8).

وليس من العسير أن يكتشف في هذا الكلام الطابع الوجودي لتفكير بلمان نويل، وهو طابع يتميز عن خصوصية التحليل النفسي كممارسة شبه علمية. وَلُغَةُ الناقد هنا تحملنا إلى تحليل نفسي من نوع آخر تَمْتَزِجُ فيه الميتافيزيقا بالاستبطان الذاتي، أي أننا نبتعد عن فريد لنقترب كثيرا من غاستون باشلار الذي اشتهر بالحديث عن الأصول الأولى للابداع الفكري في المراحل الأولى لطفولة الانسان أو طفولة البشرية التي تجسدت في العصور البدائية[3]. ومعلوم

(2) Jean Bellemin Noël. Vers l'inconscient du texte. Puf 1979 - p : 191

(3) انظر على الأخص :

Gaston Bachalard : la poétique de la rêverie Puf. 6ème édition 1974, p : 84.

أن علم النفس لدى يونج Jung كان يرتكز على هذا القصور[4]. وهكذا يتبين المصدر النظري والفلسفي الذي يُسْنِدُ أفْكَارَ بِلْمَان نويل.

بالاضافة إلى تلك البصمة الأولى للحظة الولادة هناك تجربة الانسان اللغوية وعلاقتُه بالحياة الاجتماعية، بكل ما فيها من متناقضات، لذلك يرى «نويل» أنه إذا كانت حياة الانسان على هذه الدرجة من التعقيد فإن خطابه الأدبي يشتغل على نفس الصورة التي تشتغل بها ذات الانسان في مواجهة العالم :

«فالفراغات الموجودة بين الحاجيات المشبعة للحفاظ على البقاء، وبين كلمات التواصل المخنوقة، هذه الفراغات تتحدث هي نفسها أو تصرخ بصمت» (P : 8).

لذلك كله ينبغي التعاملُ مع النص في آستقلالية كاملة عن صاحبه ؛ فإذا كان النص قد صدر عن الكاتب فهذا ليس دليلا على أنه مِلْكُه الخاص، كما أن أبناءنا ليسوا مِلْكَنا. والنص في نهاية المطاف ليس هو الكاتب. ويبدو له أن القيام بتحليل حياة الكاتب لدراسة عمله الأدبي هو عمل مُمَاثِلٌ للقيام بتحليل نفسي لأُمِّ المريض بَدَلَ تحليل المريض نفسه (P : 8-9).

والفكرة الأساسية التي توحي بمفهوم «لا شعور النص» فيما عرضناه حتى الآن من أفكار بلمان نويل تتجسد في قوله بأن النص الأدبي يحتوى على فراغات بين العناصر التواصلية فيه، وهي فراغات يمكنها ــ حسب تعبيره ــ أن تَصْرُخ بصمت، وفي ذلك تشبيه خفي لها بصراخ الغرائز من أعمالق اللاشعور في حياة الانسان.

على أن الكاتب وضح في القسم النظري الذي ذَيَّلَ به كتابه جميع الاشكالات النظرية التي لا تزال تقف في طريق بلورة كافية لمفهومه عن «لا شعور النص».

في هذا القسم النظري يَقْطَعُ علاقته بالتحليل النفسي الفرويدي لأنه في نظره علم سريري، ولأنه يهتم أساسا بفهم الظاهرة الانسانية في الوقت الذي ينبغي أن يتجه الاهتمام إلى النص. من هنا يفقد مصطلح «اللاشعور» كل دلالته الفرويدية. ويعتقد بلمان نويل أن عبارة «لا شعور النص» لم تتبلور كمفهوم حقيقي، فهي لا تزال بين يديه مبدأً أو أداةً إجْرَائية لَا غير، لأن الاشكالية التي تريد أن تُعالجها هي نفسُها لم تَنْضَج بعد (P : 191-192).

ويرى أن اللاشعور في النص ليس جسما كيماويا له «خاصية» معينة بل هو أثر خاص لا يظهر الا في بعض أجزاء النص التي لا تنفد دلالتها، لأنها تُنْتِجُ المعنى عند كل قراءة جديدة (p : 194).

---

(4) انظر Frieda Forohans. Introduction à la psychologie de Jung Imago. Paris 1980. p : 49-74.

وانظر أيضا : Jean Louis Cabanes. Critique et Sciences humaines Privat. 1974 - p : 71.

ويتضح فيما بعد أن «لا شعور النص» عنده يشمل كُلَّ القيم الدلالية التي يخفيها النص والتي لا تطفح على السطح الا عند كل قراءة متجددة.

وفي الوقت الذي رأينا «بلمان نويل» يُبْعِدُ كل دور للكاتب في النص نراه يعطي أهمية بالغة للقراءة والقارئ مما يقرب مجهوده إلى حد ما من مسار الأبحاث التي ظهرت باسم جمالية التلقي والتي أَوْلَتْ عناية بالغة لدراسة طبيعة علاقة النص بالقارئ، يقول الكاتب :

«... وباعتبار أن المعنى لا يظهر الا مع القراءة، فإنه لا المعنى الواضح، ولا الدلالة الايحائية، ولا المعاني المخبأة ولا القيم غير المتوقَّعَة بِقَادِرةٍ على أن تستيقظ أو تنكشف الا مع القارئ وفي علاقة مع رؤيته الخاصة» (P : 194).

وكان من الضروري في هذه الحالة أن يعتقد بوجود مظهر سطحي للنص من جهة وعمق من الخصوبة الموجودة بالقوة من جهة أخرى. هنا يبدأ مفهوم «لا شعور النص» في التبلور قليلا وان كان لا يزال بعيدا عن أن يتجلى في مادة من مواد النص أو في حزمة من علاقاته الداخلية. لذلك نراه يُشَبِّهُهُ بِلَهَبٍ يَلْفَحُ كل من حاول لمسه. وهنا لم يجد الناقد بدأً من الاشارة المباشرة إلى مصدره النظري حينما نراه يقتبس من كلام باشلار المقطع الدال التالي :

«اننا ندعو لا شعورا ذلك التأثير الملح للغريزة في كل نشاط انساني، والذي يُحَوِّلُ هذا النشاط نفسه إلى شيء ملح بذاته، ويجعله يلتوي أو أحيانا يتشابك حول ذاته، ويشده إلى حيويته الأكثر سرية ويَجْدِلُ معه خَيْطَ آنهِدَامِه» (P : 195-196).

ويشبِّه فيما بعد اللاشعور في النص بالذرة التي تخفي في حجمها الصغير قوة هائلة. واللاشعور في النص تبعا لذلك هو اشتغال، هو قوة على تغيير الصور، هو نقل (Transference) ذو حضور كلي (P : 196).

كانت الفكرة القائلة بوجود عمق للنص الأدبي موجودة سلفا في النقد الأدبي، فمفهوم الرؤية إلى العالم في البنيوية التكوينية ينبغي البحث عنه من خلال البنية الدالة الموجودة ما وراء السطح، غير أن الفارق الأساسي بين هذا المفهوم، ومفهوم لاشعور النص هو أن رؤية العالم هي واحدة في النص بينما «لاشعور النص» هو طاقة كامنة مُوَلِّدَة للمعنى، انها مصدر لا ينضب من الدلالات، والمحرك الأساسي لهذه الدلالات هو القارئ.

وفي محاولة أخرى لالْقاء الضوء على مفهوم «لاشعور النص» يرى بلمان نويل انه حتى إذا تساهلنا في القول بأن النص يمكن إرجاعه إلى «ذات» لاواعية للنص نفسه وكأنَّ الذات المبدعة تختفي لصالح ذات تخييلية، فإن تداخل الذوات في النص يقف عائقا دون ضبط هذه الذات اللاواعية. فالنص الأدبي يفرخ في ذاته ذواتٍ متعددة لا يمكن ضبط تناسخها وتداخلها، وهو لا يستبعد من ذلك أيضا ذات القارئ عند القراءة. ويتناول بالتحليل لتوضيح

هذا الجانب، العبارة الأولى التي وردت في رواية «بحثا عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست :

«كُنْتُ قَبْل زَمن طويل قَدْ نِمْتُ باكرا».

هناك أولا الأنَا التي تتحدث، وهناك «الانا» المتحدث عنها إلى جانب الانا التي تقف خلف الملفوظ والمُتَلفِّظ معا، وهي «أنا» الكاتب التي يرى «بلمان نويل» أنها توجد خارج النص. وهناك بالاضافة إلى هذا كله الانا التي تتماهى مع تلك الضمائر كلها وهي «أنا» القارئ. هذا التداخل يجعل من العسير تحديد أين تكمن الذات اللاواعية للنص (P : 196-197)[5] كل هذا يعني أن مفهوم اللاشعور يحيل على امكانيات التدليل في النص أكثر مما يحيل على شيء محدد فيه.

لقد خضعت فكرةُ قدرة النص على التدليل لتحليلات أخرى تناولتها من زوايا شديدة الاختلاف، فالمعروف أن الناقد الأمريكي ميكائيل ريفاتير M. Riffaterre قد تحدث عن مصطلح التدليل La signifiance باعتباره دالا على قراءة تناصية للخطاب الأدبي، حَيْثُ يُنْتِجُ التَّفَاعُل بين القارئ والنص قُدْرَةً مُخْصِبَةً لامكانية إعطاء الدلالات المتعددة. الا أن ريفاتير يفسر لنا على المستوى النصي السبب الكامن وراء هذه الامكانية المتاحة للقارئ. فيرى أن تعددية الدلالة في النص تنتجها نصوص سابقة في وجودها على النص، اندمجت فيه الآن بشكل كلي[6]، ذلك أن السياق القديم لهذه النصوص، وان كان يضعف بوجود السياق الجديد الذي اندمجت فيه، فإنه مع ذلك تبقى له بعض الفعالية، مما يجعل هذه النصوص تفقد استقرارها الدلالي فتظل تتأرجح بين المعاني المختلفة، وهكذا يصبح النص غنيا بالدلالات. هذا تفسير عقلاني ومبني على أساس لساني لبنية الخطاب بخلاف التفسير الذي قدمه «بلمان نويل» فهو ذو طبيعة تأملية وفلسفية أكثر مما هو تحليل موضوعي، وهو إلى جانب ذلك اقرار ضمني بأن «لاشعور النص» كشيء غير قابل للتحديد ؛ انه ذلك الجانب الغامض في المادة الأدبية الذي نحس بأثره ولكننا لا نستطيع أن نحدد مكانه في النص أو طبيعته المميزة.

عنوان كتاب بلمان نويل مثير للغاية لأنَّهُ يحمل فكرة مسبقة تميل بنا إلى التفكير في علاقة مُحتملة للكتاب مع منهج التحليل النفسي البنيوي كالذي وضع بعض أسسه جاك لكان «Lacan»، غير أن العمل في عمقه يرتد في الواقع إلى محاولات نقدية لم تكن لها علاقة كبيرة باللسانيات أو البنائية لأنها ظلت تحتفظ بجانب من الانطباعية في تأمل الظاهرة الأدبية، ومن هذه المحاولات نفسانية غاستون باشلار. والمظهر التحديثي الذي يظهر في الأقسام

(5) يثير الكاتب نفس المشكل عند تحليل رواية بروست داخل الكتاب (p : 34).

(6) M. Riffaterre «L'intertexte inconnu» in - Litérature, N° 41 Septembre 1981, p : 5-6

النظرية لكتاب بلمان نويل من خلال الاهتمام بالقارئ والغاء الكاتب (وهو ما يقربه قليلا من جمالية التلقي) لم يُؤسَّسْ ــ كما رأينا ــ على معطيات علمية قادرة على تطوير الرؤية إلى النص الأدبي في اتجاه البحث الموضوعي.

كل هذا لا يعني أن الملاحظات والتساؤلات التي يطرحها الجانب النظري في هذا الكتاب، لا تفيد البحث النقدي، بل على العكس من ذلك، انها على الأقل سمحت بإمكانية الحديث عن «لا شعور النص» بعد أن كان هذا المصطلح حكرا على الذات الحقيقية أو على الذات التخيلية للشخصية القصصية في أحسن الأحْوال.



الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي

تأليف **ذ. محمد الولي**

صدر كتابُ الصّورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي للأستاذ محمد الولي عن المركز الثقافي الدار البيضاء 1990.

يتكون الكتاب من تمهيد وبابين :

تناول في التمهيد تعريف الصورة الشعرية دلاليا وتركيبيا وتداوليا. في حين خصص الباب الأول للصورة الشعرية في البلاغة العربية القديمة، والباب الثاني للصورة الشعرية في النقد الحديث.

يتكون الباب الأول من أربعة فصول : يتناول الفصل الأول هيمنة الصورة الشعرية واقفاً عند كتاب البديع لعبد الله ابن المعتز. ويتناول الفصل الثاني الصورة الشعرية باعتبارها تجوز في ضوء الحديث عن الاستعارة المفيدة وغير المفيدة في مقابلة بين أعمال الجرجاني وقدامة والسكاكي وغيرهم من البلاغيين. ويتناول الفصل الثالث الجهود التّصنيفية من خلال عمل السكاكي وبعض شراحه. أما الفصل الرابع فمخصص لقضية الصورة والتخييل عند حازم.

ويتكون الباب الثاني بدورة من أربعة فصول يتناول الفصل الأول الصورة من زاوية نظر النقد التأثر، في حين تناولها الفصل الثاني من زاوية التحليل النفسي، ويتناولها الفصل الثالث من زاوية الرمزية الأسطورية، والرابع من زاوية الوظيفة الاجتماعية.

تداخل النقدي والشعري وإشكالية الخطاب النقدي الصامت : القصيدة العباسية نموذجا

محمد الدناي
كلية الآداب ــ فاس

ليست الغاية من هذا العرض تناول الإشكاليات التي يمكن أن تواجه المحلل وهو يفكك النص الأدبي إلى مستوياته أو مكوناته البسيطة والمركبة. فالدارس قد يفترض ــ نظريا ــ غياب هذه الإشكاليات إذا ما توافرت للمحلل الوسائل الإجرائية المكتملة، التي تمكنه من إتقان عملية التحليل ــ وإن كان هذا التصور يظل دائما افتراضا نظريا ولكن الغاية، لفت النظر إلى إشكالية ما بعد التحليل، التي يمكن أن تواجه الدارس عندما يواجه نصا أدبيا، يحيل في آن واحد على نفسه وعلى نص آخر مستقل يتقمصه، فتكون الإشكالية هي إشكالية الاستقلال والتقمص التي يكشف عنها نفس النص الأدبي، فَيُرْغَمُ الدارس على الاعتراف بأن ما يعتقد نهاية لعملية التحليل، يصبح بداية جديدة لنفس العملية أو بداية لتحليل جديد يحيل على نصوص أخرى ــ لصاحب النص أو لغيره ــ تتداعى لتحيل في آخر المطاف على نفس النص الأول، كاشفة عن تضمن هذا النص لنص آخر ذي منحى نقدي يوجد به وفيه وخارجه، وهو ما عبرتُ عنه بتداخل الشعري والنقدي في النص الأدبي.

أما اختيار القصيدة العباسية، لاختبار هذه الإشكالية ــ في إطار الاهتمام الخاص بالأدب القديم ــ فيعود إلى كون هذه القصيدة قد ظلت حتى القرن الرابع الهجري، تشكل الخطاب النقدي غير المباشر، الذي وجه الكتابة الشعرية، قبل أن تظهر المؤلفات النقدية المدرسية. فرغم الشهرة التي عرفتها تصانيف نقدية أذكر منها الشعر والشعراء وعيار الشعر ونقد الشعر والموازنة والوساطة وكتاب الصناعتين تظل هذه الجهود النقدية، عالة على النظريات النقدية التي

ضمنها الشعراء قصائدهم[1]، فقبل نظرية ابن قتيبة ظهرت نظرية أبي نواس وأبي تمام، وقبل أن يهاجم الآمدي الحكمة في الشعر، قال البحتري : كلفتمونا حدود منطقكم. لذا يمكن اعتبار القصيدة العباسية نموذجا صالحاً لاختبار إشكالية تداخل النقدي والجمالي في النص الأدبي، وفي الخطاب الشعري بصفة خاصة.

وحتى يتجنب هذا الاختيار الوقوع فيما يمكن أن يُعد تحصيل حاصل، أفرق بين عدة أنواع من الخطابات النقدية، يمكن أن يحملها الخطاب الشعري : 1) الخطاب النقدي الصريح، 2) الخطاب النقدي شبه الصريح، 3) الخطاب النقدي شبه الصامت، 4) الخطاب النقدي الصامت في الخطاب النقدي الضمني غير المقصود.

أما النوع الأول فيتميز ببروزه عبر الخطاب الشعري بروزاً صريحا تتحول فيه البنية الشعرية أو بعض البنيات الشعرية الصغرىٰ إلى نص خلفي يختفي وراء الخطاب النقدي. ومقدمات أبي نواس المشهورة نموذج لذلك قوله مثلاً :

صفة الطلول بلاغة القُدْمِ ... فاْمنح صفاتك لابنة الكَرْمِ
تصف الطلولَ على السماعِ بها ... أفذو العيان كَأَنْتَ في العلم
وإذا وصفت الشيء مُتَّبِعاً ... لم تخلُ من زلل ومن وهم

وقوله

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند ... وآشرب على الورد من حمراء كالورد

إلى غير ذلك من النماذج التي كثرت بصفة خاصة في خمرياته. فمحلل، هذه النصوص، مجبر على الوقوف ــ في هذا المقطع أو ذاك ــ عند دلالات النص النقدية قبل تناول دلالاته الشعرية، لأن التقاطع بين الخطابين النقدي والشعري لا يشغل إلا حيزاً ضيقاً.

ويقارب النوع الثاني ــ أي شبه الصريح ــ النوع الأول، إلا أن ما يميزه عنه، علاقة التجاور بين الخطابين، التي تمكن الخطاب النقدي من الكشف عن دلالاته النقدية، دون أن يمنع الخطاب الشعري من البروز، مما يجعل المحلل أمام نص يتجه أحد شقيه وجهة نقدية ويتجه الشق الثاني وجهة شعرية، مع تحكم غير خفي وغير صريح للنقدي في الشعري ولعل مقدمات هاشميات الكميت ــ مع سبقها الزمني على القصيدة العباسية نموذج لما نتحدث عنه. يقول الكميت :

طربتَ وهل بِكَ من مَطْرب ... ولم تتصابَ ولم تلعب
صبابة شوق تهز الحليم ... ولا عار فيها على الأشيب

---

(1) جمع ابن المعتز بين الكتابة الشعرية والتأليف النقدي.

فدع عنك من لستَ من شأنه ولا هو من شأنك المنْصِبِ
وهات الثناء لأهل الثناء بني الباذخ الأكرم الأطيب

أما بائيته الهاشمية : طربتُ وما شوقا إلى البيض أطرب(2)، فمشهورة. وإذا كانت الصراحة وشبه الصرامة اللتان تميزان النوع الأول والثاني من أنواع الخطاب النقدي المحمول(3)، تبرّران إبعادهما في مجال هذه الدراسة الاختبارية لأنهما لا يواجهان المحلل بأية إشكالية، فإن غياب، القصد والمبادرة النقدية في النوع الخامس الموسوم بالضمني تلزمنا بالتمييز بينه وبين الأنواع الأربعة السابقة بصفة عامة، وبينه وبين ما وصف بالخطاب الصامت بصفة خاصة. إن وقوف لبيد ــ مثلا ــ على الأطلال في معلقته يمكن أن يترجم نقديا بانتساب الشاعر إلى تيار شعري متميز، ورغم ذلك تظل هذه الترجمة تفسيراً لما هو موجود، لا كشفاً عن موقف نقدي تعمد الشاعر التعبير عنه، فالخطاب النقدي الضمني، يفتقر إلى المبادرة الواعية التي توجهه لأن التبعية التلقائية التي يعبر عنها هذا الخطاب ترتبط بما هو شائع ومستهلك. إن لبيداً لم يقل إلا كما سمع أهل زمانه يقولون(4)، وهذا كافٍ لتمييز مقدماته الطللية عن المقدمات الطللية التي نجدها لدى شاعر كأبي تمام، يتعمد الوقوف على الديار في عصر أدبي كان شعراؤه متأثرين بنظرية أبي نواس ــ قد تنكروا لهذه الافتتاحات الطللية.

وفي هذا التفريق بين ما هو متضمن غير مقصود، ولما هو متعمد مقصود، ما يبرر إبعاد الدراسة للخطاب الضمني، وقصر الاختبار على النوع الثالث والرابع، أي على الخطاب الصامت وشبه الصامت، وإن كنت سأكتفي في هذا العرض باختبار النوع الثالث.

إن إشكالية التداخل بين الجمالي والنقدي ترتبط في هذين النوعين بملابسة النقدي للشعري، وتحول الكتابة إلى «شعرية» تبني نفسها وتنظر لنفسها في آن واحد، وفي نص واحد. ويفيد هذا، أن التنظير النقدي لا يتم فيهما على حساب الكتابة الشعرية، لأن «النقدي» يظل مستوىً من مستويات الكتابة الشعري، أو عنصراً من عناصرها، غير حاجب ولا مضعف لها، رغم انبنائه عبرها وبها. هذا الإحكام لتقنيات الكتابة الشعرية الحاملة للخطاب النقدي، هو الذي يؤدي إلى بروز إشكالية التداخل. فإحكام البناء الشعري قد يقف حاجزاً بين محلل النص الشعري وبين النص النقدي المتقمص له المختفي فيه وبه ووراءه، رغم أن بناء هذا النص النقدي يكون هاجساً يشغل الشاعر كما يشغله بناء النص الشعري. إن خطورة الإشكالية

---

(2) وفيها يقول :
ولم يُلهني دار ولا رسم منزل ولم يتطربني بنان مخضب

(3) أي يحمله الخطاب الشعري.

(4) أورد أبو العلاء هذه العبارة للرد على محاولة العلماء المتأخرين إسقاط مفاهيم نقدية متأخرة على التصورات الجاهلية.

تتجلى في احتمال تجاهل «الوجه النقدي» نتيجة، انخداع، التحليل بالوجه الشعري للنص، وانصرافه عن «نقديته» التي يُعَد تمثلها عنصراً ضروريا لإدراك خصوصيات الكتابة الشعرية، في ذلك النص وفي غيره من أعمال نفس الشاعر، أي إدراك آليات الكتابة المعقدة لدى الشاعر صاحب النص، وربما لدى شعراء آخرين تحاور كتابته كتاباتهم. ونجد في بعض الأخبار المنقولة ما يساعد على تمثل الإشكالية التي نحاول اختبارها، فقد أنشد بشار خلفاً الأحمر مدحته المشهورة :

بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التبكير

فقال له خلف : «لو قلت يا أبا معاذ مكان.. إن ذاك النجاح في التبكير» : «بكرا فالنجاح في التبكير» كان أحسن، قال بشار : إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت : إن ذاك النجاح... كما تقول الأعراب البُداة، ولو قلت : بكرا فالنجاح في التبكير، كان هذا من كلام المولدين، ولا يشبه ذلك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة. لقد كان بشار مرغما على أن يكشف لخلفٍ عن «نقدية الشعري» مدافعا عن عدوله المقصود إلى البناء الوحشي، فهل ينتظر من بشار أن يبعث من قبره في كل مرة تحلل فيها قصيدة من قصائده ؟ أو هل ينتظر من كل الشعراء العباسيين أن يبعثوا في كل العصور لتنبيه المحلل إلى ما قد يغيب عنه عند تحليل قصائدهم ؟ إن الإشكالية تكمن في غياب الشاعر/الناقد، مع استمرار خطابه النقدي وهي وضعية تلزم محلل النص بأن يكون الشاعر/الناقد، والمحلل في آن واحد، لينبه نفسه أو يجيب عن الأسئلة التي تصدر عنه هو نفسه أثناء التحليل. هذه الإشكالية لا تواجه المحلل إذا ما كان النص أحادي البعد، أي نصا نقديا صريحا أو شعريا صريحا.

وقبل اختبار الإشكالية في الخطاب النقدي الصامت، أشير إلى أن وصفه بهذا الوصف يعود إلى ارتباطه بمستوى مجرد أو شبه مجرد، يمنع الخطاب النقدي من الكشف عن نفسه ولو كشفا يسيراً، للمحلل. وأختار لاختبار الإشكالية قصيدة بائية لمهيار يقول فيها :

يا دار لا أنهج القشيب منك ولا صوح الرطيب

ومنها :

وكان عطراً كما عهدنا مشي الصبا فيك والهبوب
قرب ليل ثراك فيه بين نحور العشاق طيب
وما نقصناه من طريق من حيث رحنا عنه قريب

وأفترض مسبقا أن التحليل انتهى فيها إلى بحث خصوصيات النظام الايقاعي بعد أن أنجزت بنجاح مراحل التحليل السابقة.

إن تحليل هذا النظام يكشف للدارس عن أن البناء الإيقاعي المجرد المتحكم في هذه

القصيدة هو : مستفعلن فاعلن فعولن × 2. وهو البناء الموسوم لدى العروضيين بمخلع البسيط. ولا تعوق الزحافات والعلل عملية التحليل، فالدارس يستحضرها مُسبَّقاً لتناهيها[5]، بالقياس إلى البنية الإيقاعية المجردة، رغم احتمال توظيفها اللامتناهي الممتد بامتداد الفضاء الشعري. والوصول إلى هذه النتيجة ــ أي ربط إيقاع القصيدة بمخلع البسيط ــ يصبح هو نفسه وسيلة لمحاصرة الانحرافات الإيقاعية التي يحتمل أن تكون قد أصابت بعض إيقاعات هذه البنية الشعري، أو بعبارة أبسط، اكتشاف الأبيات المكسورة، وهو ما نلاحظه في البيت الثالث والرابع، حيث يصبح الإيقاع :

مُستَفْعلـــن فاعلـــن فعولـــن مُسْتَفْعِلن مفعولـــن فعولـــن
مُستَفعلـــن فاعلـــن فعولـــن مُسْتَفْعلن مفعولـــن فعولـــن

فارتباط مخلع البسيط بالبسيط يعني أن فاعلن في حشوه جزء خماسي أصلي، يتوقع وروده رباعيا، ولا يتوقع وروده سداسيا أو سباعيا. وحلول مفعولن محل فاعلن في البيتين، يسمح للمحلل بأن يتحدث عن خلل في الشعرية يعود إلى ضعف الحس الإيقاعي لدى مهيار، وعجزه عن الإحساس بانحرافه المخل بالايقاع، عن فاعلن إلى مفعولن. وقد يعتذر المحلل للشاعر بأن يفترض حدوث تصحيف أو تحريف في المتن المدروس، وقد يجمع بين الاعتذار له والتشكيك في حسه الموسيقي ولعل المحلل لا يطالب نفسه بأبعد من ذلك. وهذا ما نجده ــ فعلا ــ لدى علي الفلال في كتابه «دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي، حيث يذكر المؤلف بعض المآخذ على شعر مهيار، مبتدئا بالإشارة إلى انحراف الشاعر عن فاعلن إلى مفعولن في البائية المذكورة : «وأول تلك المآخذ خطأ عروضي في أحد بحور الشعر وهو مخلع البسيط، فالمعروف أن تفاعيله :

مستفعلـــن فاعلـــن فعولـــن مستفعلـــن فاعلـــن فعولـــن

وبينما يسير مهيار في هذا الوزن على تفاعيله الصحيحة، نراه يخطئ فيحيد عنها إلى مستفعلن مُسْتَعْلُنْ فعولن، مما يُحدث في وزن البيت ثقلا يحسه لسان القارئ وتنفر منه أذن السامع، ولو كان ممن لا يلمون بفن العروض، ومن ذلك ما وقع في بائيته.

يا دار لا أنهج القشيب منك ولا صوح الرطـــيب

وقد وضعنا للقارئ خطاً تحت كل مصراع لا يتمشى مع الوزن، ولنا من ذوق القارئ شاهد وحكم. ويلاحظ أن بعض هذه الأبيات يمكن إصلاح خطئه على أنه من قبيل التصحيف أو التحريف بسبب جهل النساخ، كأن نقول في الأول مما تحته خط مثلا : بين نحور العتاق

(5) أقصد أن الدارس يعرف مسبقا أن الزحافات التي تدخل البسيط هي الخبن والطي، وان العلل هي القطع والترفيل والتذييل.

طيب. وفي الثاني : بعد وصوت الحدا صليب. ومع ما يبدو من ظاهرة المجاملة للشاعر في هذا الإصلاح وإلقاء التبعية على النساخ، فهناك اعتبارات لها وزنها تحول دونه أهمها : 1) القصيدة بها ما لايقل عن خمسة عشر بيتاً مختلا، مما يضعف احتمال التحريف. 2) أن هذا الخطأ العروضي قد تكرر في قصائد أخرى كما في لاميته...... يدل كل ذلك على أن الخطأ خطأ الشاعر وليس إهمال الناسخ»[6].

إن وصول الدارس إلى هذه النتيجة هو بداية الإشكالية التي يتناولها هذا العرض. فمهيار شاعر عباسي محترف، وقد يكون من التسرع أن نتحدث عن ضعف الحس الموسيقي لدى شاعر احترف صناعة الشعر في عصر أصبحت فيه معرفة الأوزان أبسط آلات الشاعر، كما يقول مهيار نفسه :

والشعر ما لم توجدك آيته إلا القوافي والوزْن مفقود

لقد انتبه محقق الديوان ـــ وفي التحقيق بعض التحليل ـــ إلى ما انتبه إليه الفلال، لكنه لم يجرؤ على التشكيك في سلامة الحس الموسيقي لدى مهيار، فاكتفى بأن قال منبها القارئ إلى ذلك : «بهذا الصدر عيب تكرر مثله في هذه القصيدة تارة في الصدور وطوراً في الأعجاز فتأمله»[7] فهل يحق للقارئ أن ينتظر من التحليل أكثر مما وصل إليه على الفلال ؟

إن الفلال يعترف بأن هذا الإخلال بالإيقاع لدى مهيار الديلمي، لم يظهر إلا في بحر واحد هو مخلع البسيط، ثم يشير إلى أن هذا الخلل ورد في أبيات كثيرة من نفس القصيدة، كما يشير إلى ورود نفس الخلل في قصائد أخرى من المخلع. وفي هذا ما يدعو إلى التأمل.

إننا قد نسلم بأن مهيار الذي تجاوز ديوانه عشرين ألف بيت، يمكن أن يتعرض لهذه الكيوة الإيقاعية، إلا أن تصحيح مثل هذه الكبوة، بالتخلي عن مفعولن والعودة إلى فاعلن، لن يعجز شاعراً مثل مهيار، عرف بتنخيل شعره وتنقيحه. وإذا نحن أضفنا إلى هذا أن مهيار في مجموع قصائد المخلع ـــ عدا ثلاثة أبيات ـــ كان ينحرف عن فاعلن إلى مفعولن في صدر البيت دون عجزه، أو في عجزه دون صدره، وأن هذا الانحراف لا يرد مطلقا في قصائد البسيط الصريحة، جاز للدارس أن يصوغ السؤال الآتي : هل كان الشاعر يقصد إلى العدول عن فاعلن إلى مفعولن ؟ هذا السؤال قد يبدو كالإجابة عنه بسيطا، لكن مثل هذا السؤال يستدعي سؤالاً آخر : ما دلالة هذا العدول لديه ؟ والبحث عن هذه الدلالة بحث عن موقف نقدي، قد يتوقع المحلل منه أن يكون بسيطا بساطة التحول نفسه، أقصد تحول فاعلن إلى مفعولن. إن اقتناع التحليل بإمكانية البحث عن هذا الموقف أو تفسيره بعد افتراض المقصدية

---

(6) دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي. ص : 184ـــ186.

(7) الديوان : 157/3.

في هذا العدول الإيقاعي، ينقل المحلل إلى عمق الإشكالية، إشكالية تداخل النقدي والجمالي، حيث يواجه المحلل شبكة متداخلة من العلاقات، ونصوصا متداعية تستدعيها التفسيرات المحتملة للموقف. فانحراف مهيار عن فاعلن إلى مفعولن على بساطته الظاهرة، يحتمل في أقرب التصورات التفسيرات الأربعة الآتية : 1) أن يكون الموقف رفضا موسيقيا للبنية الإيقاعية للمخلع. 2) أن يكون كشفا عن الهوية الموسيقية لبنية المخلع. 3) أن يكون ميلاً فنيا إلى موسيقى مفعولن وإغراء بإيقاعها. 4) أن يكون رفضا لموسيقى فاعلن وتنفيراً من إيقاعها.

بالنسبة للتفسير الأول، يكون موقف مهيار تشكيكا في انسجام البنية الإيقاعية لمخلع البسيط. فالمعروف أن كل الأبنية الإيقاعية للشعر العربي الموسومة بالأوزان والبحور تتولد من تكرار وحدة إيقاعية بسيطة من الوحدات الثماني[8] مستفعلن، مفاعيلن، متفاعلن، مفاعلتن، فاعلن، فعولن. فاعلاتن، مفعولات)، أو تكرار وحدة مركبة (فعولن + مفاعيلن) مرتين في كل قسيم، فيكون البحر إما صافيا أو مركبا. ورغم تحول الأجزاء أو التفاعيل إلى صور إيقاعية فرعية في البحور الصافية، لا يجتمع أكثر من جزأين من الأجزاء الثمانية في بحر واحد (مستفعلن فاعلن، أو فاعلاتن مستفع لن، أو فعولن مفاعيلن، أو فاعلاتن فاعلن...) ولعل البحر الذي ينفرد بتركيب ثلاثي هو مخلع البسيط. فالبحر يتكون من مستفعلن الرجزية وفاعلن الخببية وفعولن المتقاربية (مستفعلن فاعلن فعولن). وفي هذا الجمع بين ثلاثة أجزاء تنتمي إلى ثلاثة أبحر صافية (الرجز والخبب والمتقارب)، ما يمنع النَّفَس الإيقاعي من الحصول على جوابه. فالتكرار داخل كل قسيم يسمح للإيقاع بأن ينطلق ويعود إلى منطلقه، ولو تم التكرار في جزء واحد فقط، عند هيمنة وزن على وزن داخل نفس البحر، كتكرار فاعلاتن في المديد. أما في مخلع البسيط فإن النفَس الإيقاعي، يفتقر إلى الحيز الذي يستعيد فيه جوابه، فالقسيم الأول المركب : مستفعلن فاعلن فعولن يغلق موسيقيا، بينما تظل مُستفعلن تبحث عن جوابها، وكذلك فاعلن وفعولن، مما يحيلها إلى أجزاء شبه متنافرة، وهذا ما يحس به القارئ غير المتخصص عند إنشاد المخلعيات[9]. وهذا الفقر الإيقاعي يختفي إذا ما تحول التركيب الثلاثي إلى تركيب ثنائي، ولعل هذا ما قصد إليه مهيار ونبه إليه في صمت. فتحول فاعلن إلى مفعولن، يؤدي إلى غياب الإيقاع الخببي وهيمنة الإيقاع الرجزي نتيجة التكرار، لانتساب مفعولن إلى مستفعلن، وفي هذا ما يكفي لإلحاق المخلع بباقيَ البحور المركبة. والتفسير في حد ذاته مقبول، إلا أن قبوله مرتبط بتصور الانسجام عبر البحث عن التكرار لا عن مفعولن. فالإنسجام الذي يتحقق في : مستفعلن مفعولن فعولن، يتحقق نظريا في «مستفعلن فاعلن

(8) ما يسمى في الاصطلاح العروضي بالأجزاء.

(9) انظر معلقة عبيد مثلا.

فاعلن». و«مستفعلن فعولن فعولن»، و«فاعلن فاعلن فعولن»، و«فاعلن فعولن فعولن...» وفي منافسة هذه البنيات للبنية التي اختارها مهيار ـــ إذا ما ربط التحليل الانسجام بالتكرار ـــ ما يلزم المحلل بربط هذا التفسير بالتفسير الثالث، كما سنرى، الأمر الذي سيؤدي إلى نسج شبكة جديدة من العلاقات لمجرد أن فاعلن أصبحت مفعولن في قصيدةٍ لشاعر محترف.

2) أما التفسير الثاني فيوجه الموقف النقدي المفترض وجهة ثانية ترتبط بالتمثل النظري للأبنية العميقة للبحور أو بهويتها الايقاعية. إن مخلع البسيط لدى العروضيين ـــ كما تدل عليه تسميته ـــ بحر متولد من البسيط بعد جزْئه وخبنه مقطوعاً. وربط المخلع بالبسيط يفيد أن فاعلن في حشوه جزء خماسي أصلي خاضع للنظام المتحكم في توزيع الأصوات الثمانية والأربعين، داخل الوزن المعروف بالبسيط. وتحول فاعلن إلى مفعولن السداسية استعمالا أو مستفعلن السباعية رياضياً، ينقل مجموع الأصوات في الوزن المعروف بالبسيط إلى ستة وخمسين (56) صوتاً، وهو عدد لا نجده في أي وزن من أوزان الشعر العربي لأن الكم الصوتي (48) هو أقصى ما يمكن أن تصل إليه أصوات البنيات الإيقاعية المستعملة في الشعر العربي. ولا نشك في أن مهيار كغيره من الشعراء، كان يدرك هذا، فهل كان إحلاله مفعولن محل فاعلن تشكيكاً في انتساب مخلع البسيط إلى البسيط ؟

على مستوى الاستعمال، يبدو أن مهيار كان، حسب ما استطعت الاطلاع عليه، أول شاعر استثمر في قصائده البنية الإيقاعية : مستفعلن مفعولن فعولن إلى جانب مستفعلن فاعلن فعولن، باعتبارهما بنية واحدة. واكتشاف مقصدية هذا التشكيك يلزم المحلل بأن يبحث عن حدوده وفاعليته خارج شعر مهيار من خلال البحث عن النصوص التي استجابت لهذا التشكيك في صحة انتساب مخلع البسيط إلى البسيط، وفي هذا إحالة على نصوص أخرى لشعراء آخرين، ويكون كل هذا بحثا عن دلالة هذا التحول الإيقاعي البسيط المظهر من فاعلن إلى مفعولن. أما الاستجابة الشعرية المباشرة، فقد تجلت في شيوع هذا الوزن لدى المتأخرين خاصة في الأندلس[10]. بل إن بعض المتأخرين في المشرق، اقتناعا منه بأن المخلع ليس من البسيط، نقل الانحراف إلى مستفعلن نفسها، فأصبحت مفروقة الوتد (مستفع لن). وهذا التحول يجعلها قابلة لزحاف الكف الذي يحيلها إلى مستفع لُ، مما يبعد البناء عن صورة البسيط[11]. أما الاستجابة النقدية فقد كانت أكثر استثماراً لما أحدثه مهيار في المخلع. ولا يستطيع التحليل أن يدرك هذه الاستجابة إلا بالرجوع إلى النصوص النقدية الصريحة. الأمر

(10) نجده في شعر حازم القرطاجني وأبي بكر بين مجبر. منهاج البلغاء ص : 256.

(11) من ذلك قول الشاعر :

هجرانك قاتلي سريعـــــــا والهجر من المحب قاتِـــلْ

الذي يحول عملية التحليل إلى قراءة نقدية لنصوص نقدية متأخرة، قرأت نص مهيار الشعري قراءة نقدية.

وكان الدماميني، العالم العروضي، بعد إدراكه لآثار هذا العدول الإيقاعي مضطراً إلى الرفض المهذب لهذا الاستعمال، من خلال ربطه باستعمالات المحدثين ووصفه بالشذوذ : «وقد جاء في مخلع البسيط مفعولن مكان فاعلن، وهو أيضا شاذ كقوله :

فسر بود أو سر بكره ما سارت الذلـل السراع

ورأيت بعض المتأخرين يستعمله»[12].

أما حازم القرطاني فيبدو أنه صاغ صياغة نقدية صريحة، الخطاب النقدي الصامت الذي ضمنه مهيار قصيدته. فحازم قد انطلق من مفهوم التناسب الذي بنى عليه نظريته في الأوزان، ليؤكد، أن المخلع في صورته المهيارية، وزن مستقل عن البسيط، وإذا كان هذا الوزن قد ظل ــ لالتباسه بالبسيط ــ بدون اسم يميزه، فقد اضطر حازم إلى أن يضع له اسما مميزا : «الوزن الذي قدمت أن المحدثين هم الذين علم من أقوالهم، ولا يبعد أن يكون من وضع العرب، فإنه متناسب الوضع، فيجب أن يلحق بما يستعمل من الأوزان، ولنصطلح على تسميته باللاحق لهذا المعنى»[13].

لقد اكتفى مهيار للتشكيك في انتساب المخلع إلى البسيط بالعدول عن فاعلن إلى مفعولن، أما حازم فقد كان مضطراً ــ لصياغة هذا العدول صياغة نقدية ــ إلى إعادة النظر في مفهوم الأجزاء لدى علماء العروض ليتسنى له الوصول إلى بنية إيقاعية واحدة تجمع بين المخلع في صورته البسيطية والمخلع في صورته المهيارية ! فالأجزاء عند حازم تكون خماسية وسباعية وثمانية وتساعية، وبافتراضه صورة التفاعيل الثمانية والتساعية استطاع الناقد أن يثبت استقلال مخلع البسيط عن البسيط : «فأما الوزن المضارع لهذا المخلع، وهو الذي اعتمد المحدثون إجراء نهاياته على ميزان فعولن فليس راجعا إلى واحد من هذه الأوزان[14]، وإنما هو عروض قائم بنفسه مركب شطره من جزأين تساعيين، وتقديره مستفعلاتن متفعلاتن وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني»[15]. فاللاحق أو مخلع البسيط حسب الاصطلاح القديم، وزن مكون من :

مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن

---

(12) العيون الغامزة، ص 61.

(13) منهاج البلغاء ص 256.

(14) يقصد مقصرات البسيط التي يعدها من المجتث.

(15) منهاج البلغاء ص 238.

وترجمته :

مستفعلـن مفعولـن فعولـن مستفعلـن مفعولـن فعولـن

فإذا خبن الجزء الثاني صار اللاحق :

مستفعلاتـــن متفعلاتـــن مستفعلاتـــن متفعلاتـــن

وترجمته : مستفعلن فاعلن فعولن × 2. وهي الصورة المدرسية لمخلع البسيط. وخبن الجزء الثاني في شطر واحد، يؤدي إلى اجتماع مستفعلن فاعلن فعولن ومستفعلن مفعولن فعولن في بيت واحد، كما كشفت عن ذلك تجربة مهيار، وفي هذا ما يقنع المحلل بأن العدول عن فاعلن إلى مفعولن في قصيدة واحدة، وفي الصدر دون العجز أو العجز دون الصدر، كان راجعاً إلى إحساس مهيار الموسيقى بانتساب المخلع إلى بنية إيقاعية أخرى غير البسيط رغم أن الخطاب النقدي الذي حمل هذه الدلالة تقمص الكتابة الشعرية في صمت، فأوهم القارئ بأن الانحراف عن فاعلن إلى مفعولن كان خطأ عروضيا ساذجاً. والغريب ــ ونحن نختبر هذا التفسير الذي أطلعنا على سبق القدماء إلى الوزن : مستفعلاتن مستفعلاتن ــ أن تزعم نازك الملائكة أنها ابتكرت وزنا جديدا[16] بناؤه : مستفعلاتن مستفعلاتن.

3) أشرت في التفسير الأول، إلى ما يفيد أن الربط بين بحث مهيار عن التكرار المُلغي للتركيب الثلاثي للشطر، وتحويل فاعلن إلى مفعولن في المخلع، تحقيقا للانسجام والتناسب الإيقاعي، لا يمكن أن يرجح إلا بربط التكرار نفسه بمفعولن، وهو ترجيح يجعل التفسير الأول مفتقراً إلى التفسير الثالث.

إن مفعولن وحدة رجزية، وعشق مهيار لإيقاع الرجز، وتعلقه بموسيقاه ظاهرة فنية، يستطيع محلل النص موضوع الإشكالية، إدراكها إذا تجاوز هذا النص إلى تحليل كل البنى الإيقاعية في قصائده التي تجاوزت عشرين ألف بيت. هذا الوقوف على عشرين ألف بيت من أجل فهم دلالة عدول الشاعر إلى مفعولن، يصبح هو نفسه إشكالية جديدة بالقياس إلى الكم، وإلى كون الإجابة التي قد يَصل إليها محلل النص بعد تساؤله عن دلالة العدول إلى مفعولن، لا تمثل إلا بعضاً من الإجابات المتوقعة. وقد نفترض تجاوز المحلل لهذه الإشكالية ووصول التحليل إلى نتيجة يقتنع فيها الدارس بأن صاحب النص عاشق لموسيقى الرجز، لكن هذه النتيجة نفسها تُصبح إشكالية جديدة يواجهها المحلل. فشعر مهيار يكشف للمحلل عن حذر الشاعر وتجنبه المغامرات الشعرية التي نجدها عند أبي تمام وأبي الطيب مثلا، وأبياته الرجزية الصريحة التي تجاوزت ثلاثة آلاف بيت، تنافس الطويليات وتفوق البسيطيات، رغم

(16) انظر ديوانها : يغير ألوانه البحر.

كون الطويل والبسيط من أسمى بحور الشعر العربي. وفي هذا التضخم الرجزي ما يدعو إلى التأمل، لأن جِد الشاعر يبدو غريبا عن مبالغته في استغلال إيقاع الرجز في عصر استضعف فيه النقاد الرجز واعتبروه من سفساف القريض. إن تعلق الشاعر بالإيقاع الرجزي في هذا السياق يصبح ترجمة لتحديه للنقاد الرافضين للرجز، بالإضافة إلى تعبيره عن ميل الشاعر إلى موسيقى هذا الوزن. وفي التحدي إغراء للشعراء المعاصرين واللاحقين بركوب الرجز. إن الصعوبة التي يواجهها التحليل في هذه المرحلة هي اكتشاف الطريقة التي حاول بها الشاعر أن يقنع الشعراء فنيا، بأن عذوبة موسيقى الرجز أبلغ من أن تحجبها الآراء النقدية التي استضعفت الرجز. إن الوحدة مستفعلن هي نواة الوزن الرجزي بكل بحوره، لكن هذه الوحدة حاضرة أيضا في أوزان أخرى هي السريع والمنسرح والبسيط والخفيف والكامل المضمر والمجتث. وفي حضورها هذا ما يقرب هذه الأوزان تقريباً ما من الرجز، إذْ «كل شعر تركب تركيب الرجز سمي رجزاً»(17).

فهل فكر مهيار إذن في إغراء الشعراء بإيقاع رجزي واسع يشمل الرجز وباقي الأوزان القريبة منه، أي التي تدخل مستفعلن في بنائها. للإجابة عن هذا السؤال المحتمل، يضطر المحلل إلى رصد تشكلات مستفعلن في كل هذه الأوزان التي يمكن إدراجها تحت هذا الإيقاع الرجزي الموسع. إن أول ما يكشف عنه التحليل هو تجنب مهيار للرجز المشطور والمنهوك اللذين غلبا على الأراجيز القديمة، ومكنا النقاد من مهاجمة الرجز واستضعافه. وفي موقف مهيار هذا من المشطور والمنهوك ما يلزم المحلل بالبحث عن موقفه من البحور القصيرة كلها، وهي إشكالية أخرى تواجه التحليل، أفضل ألا أخوض فيها الآن، وأكتفي بالإشارة إلى أن رفض صورة المشطور والمنهوك اقترنت في ديوانه برفض مشطور السريع ومنهوك المنسرح. وظل استغلال مهيار لموسيقى الرجز مقصوراً على المقَصَّد منه بنوعيه التام والمجزوء، مخالفا بذلك كل الذين نظموا الأراجيز قبله. وبَعْثُ هذه الصورة الرجزية المُقَصَّدة التي نظم عليها أبو العلاء المعري، رغم كرهه للرجز كان إبطالا للنظرية القديمة التي قسمت الشعر إلى قصيد ورجز، وهذه إشكالية جديدة أخرى تواجه التحليل. وبإلحاق الرجز بباقي أوزان القصيد، وبتحوله إلى قصيد صريح، يصبح من السهل على الشاعر وعلى أي شاعر إلحاق كثير من الأوزان بالرجز الصريح وفرض موسيقى ! الرجز المستعذبة، على أبنية إيقاعية لا يعدها العروضيون رجزاً. فمجزوء المنسرح الذي لا يشير إليه العروضيون يمتزج لدى مهيار في نفس القصيدة بالرجز المجزوء(18) والكامل يضمر والخفيف يشعث إلى أن نصل إلى مخلع البسيط حيث تتحول فاعلن إلى مفعولن، وهذا التحول جوهر الإشكالية التي نعرضها. وعندما تتحول

(17) ورد هذا الرأي في لسان العرب مادة رجز، وانظر أيضا رأي الجوهري في «عروض الورقة» تحقيق محمد العلمي.

(18) انظر ديوانه.

فاعلن إلى مفعولن، يكتسب البسيط ــ رغم امتداده وبطء إيقاعه ــ نفساً أسرع يقربه من إيقاع المنسرح الذي ألحقه مهيار في الاستعمال بالرجز المجزوء.

إن تحول فاعلن إلى مفعولن، من خلال هذا التفسير، يُصْبِحُ خطابا نقديا يشير فيه الشاعر في صمت إلى عذوبة الإيقاع الرجزي، ويُرُدُّ بِهِ عن طريق المبالغة في استغلال هذا الإيقاع، على الخطابات النقدية التي بالغت في استضعاف الرجز.

4) أما التفسير المحتمل الرابع، لهذا التحول الإيقاعي، فيسير نحو وجهة مخالفة للوجهة التي اتجه نحوها التفسير السابق. فالتحليل الذي يكشف عن سبب ظهور الوحدة الإيقاعية مفعولن في مخلع البسيط[19]، مطالب بأن يكشف عن سبب اختفاء فاعلن، أي أن ظهور مفعولن الذي فسر بميل الشاعر إلى الإيقاع الرجزي، يمكن أن يفسر بنفوره من فاعلن، فتصبح الوحدة الإيقاعية فاعلن هي بؤرة التحليل لا مفعولن.

إن الاتجاه إلى فاعلن يقود إلى مستويين من التحليل : المستوى الأول يبحث إيقاع الوحدة «فاعلن» باختبارها داخل البنيات المجردة والمنجزة، أي الأوزان والبحور. والمستوى الثاني يتعرف التقنية الشعرية التي عبر بها عن نفوره من إيقاع فاعلن.

وما يمكن ملاحظته أن «فاعلن» مقلوب «فعولن»، وإذا كان اعتماد فعولن على الوتد قبل السبب الخفيف يؤدي إلى تصاعد[20] الإيقاع، الشعري فإن اعتماد فاعلن على السبب الخفيف يؤدي إلى تنازل هذا الإيقاع. ويدرك السامع هذا بسهولة، من خلال إحساسه بانسياب الإيقاع، عند إنشاد : فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، وإحساسه بتعثره عند إنشاد الوزن : فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن.

وإحساس القدماء ــ شعراء وعروضيين ــ بثقل «فاعلن»، يمكن تعرفه من خلال تتبع هذه الوحدة الإيقاعية في مختلف الأوزان التي بنيت عليها، ففاعلن تظهر مستقلة عن غيرها من التفاعيل في الوزن المعروف بالمتدارك أو الخبب. وثقل هذا الوزن يدل عليه خلو أشعار القدماء منه، كما يدل عليه إهمال الخليل له رغم أن دائرة المتفق التي يتولد منها، تظل بهذا الإهمال مكونة من بحر فريد هو المتقارب، خلافاً لباقي الدوائر الخليلية. ولا يُشك في أن الخليل كان يعرف هذا الوزن، فقلب فعولن في دائرة المتفق يؤدي إلى تولده رياضيا، فضلا عن وروده لدى بعض المحدثين في عصره[21]. لكنه سكت عنه نفوراً أو تنفيراً من ثقله. وقد أكد المعري في الفصول والغايات ضمنيا سكوت الخليل عنه، عندما دعا ربه ألا يجعله وحيدا كالمتقارب خلق

---

(19) وهو ما جاء في التفسير السابق.

(20) نعتمد هنا على مفهوم الإيقاع المتصاعد والمتنازل عند «فايل».

(21) بل إن الخليل نظم عليه رغم أنه كان لا يعده من البحور الشعرية العربية. مراتب النحويين ص 59.

في الدائرة فريدا. وهذا يضعف الرأي المحدث[22] الذي شكك في سكوت الخليل عن الخبب واستدراك الأخفش له : بل إن العثور على كتاب العروض[23] للأخفش، يؤكد أن الأخفش نفسه سكت عن الخبب لأنه لم يستدركه ولم يشر إليه في كتابه هذا فالبحور الخمسة عشر التي عددها في منظومته هي نفس الأوزان التي ذكرها الخليل.

ويبدو أن المحدثين الذين تداركوا الخبب، أنفسهم، لم يستسيغوا ثقل «فاعلن». ويدل على ذلك كون الخبب لا يرد إلا مخبونا أو مقطوعاً في حشوه، تخلصا من «فاعلن»، رغم أن القطع عِلّة لا ترد في الحشو. فالخبب لا يستعمل لدى المحدثين إلا عبر الصورة الإيقاعية «فَعْلن» و«فَعِلن» التي يجدها في قصيدة الحصري : «يا ليل الصب متى غده». لذا فضل بعض القدماء تسميته ركضِ الخيل أو ضرب الناقوس أو المتلاقي لتلاقي أسبابه. فالوحدة الإيقاعية «فاعلن» لا توجد استعمالا، في الوزن الصافي المتولد من تكرارها، ولا يفسر هذا إلا باستثقال المحدثين أنفسهم لإيقاع الخبب.

وتظهر «فاعلن» الأصلية مركبة في دائرة المختلف، في وزنين هما البسيط والمديد. أما البسيط فلا يستعمل إلا مخبونا أو مقطوعا في عروضه وضربه، مما يؤدي إلى اختفاء فاعلن وحلول فَعْلن أو فَعِلن محلها في الأعاريض والأضرب كلها. وفي الحشو، آستحسن العروضيون الخبن مطلقاً في البسيط، بينما استحسنه بعض متذوقيهم في الخماسي وحده أي في «فاعلن» : «ويدخل هذا البحر من الزحاف الخبن في الخماسي والسباعي وهو حسن فيهما. قلتُ : هكذا قالوا، ويظهر لي أن الخبن في السباعي إنما هو حسن في أول الصدر وأول العجز، فليعتبر ذِو الطبع السليم»[24]. وهذا الاستحسان لخبن فاعلن دون مستفعلن، مبالغة في محاصرة ثقل هذه الوحدة الإيقاعية، ورغم كون البسيط عند الشعراء والنقاد يماثل الطويل قوة، نجده خلافاً للطويل، معرضاً للضعف لقبوله الجزْء، لكن هذا الضعف يصبح محتملاً لأنه يؤدي إلى حذف فاعلن مطلقا من آخر البسيط.

وتواجه «فاعلن» في المديد ما واجهته في البسيط المجزوء، فالمديد لا يستعمل إلا بعد حذف فاعلن من آخره، تخلصا من ثقلها. إلا أن «فاعلن» في الحشو تظل معرقلة لنمو إيقاع المديد وانسيابه، وقد أدى هذا إلى ضعفه ونفور الشعراء منه كما يتضح من حديث أبي العلاء المعري عن هذا البحر[25].

(22) شرح تحفة الخليل ــ نقلا عن كتاب العروض والقافية لمحمد العلمي. ص 197.

(23) نشر في مجلة فصول. المجلد 6. العدد 2 ــ مارس 1986 ــ تحقيق سيد بحراوي.

(24) العيون الغامزة ص 59.

(25) «والمديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول. والطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد.... وربما جاءت منه الأبيات الفاردة» الفصول والغايات ص 212.

ونجد اعتراف علماء العروض، بثقل «فاعلن»، صريحا في قول الدماميني عن المديد : «وهو مجزوء في الاستعمال، ولا يقع تاماً. قال بعضهم : لئلا يقع فاعلن في آخره وهو لا يقع أصليا آخر شيء، إلا أن يكون منقولا من جزء نقص منه»(26). فالإشارة إلى أنها لا ترد أصلية في آخر الأوزان يحدد تحديداً دقيقا موقف الشعراء والعروضيين من إيقاعيها.

أما «فاعلن» المنقولة عن جزء سباعي، فترد في مثل السريع والرمل لتؤدي وظيفة تتمثل في إيقاف انسياب «مستفعلن» أو «فاعلاتن» في آخر الصدر أو العجز، فضلاً عن كون هذه الأوزان نفسها مما لا يكثر استعماله في الشعر العربي.

إن المستوى الأول لاختبار ثقل إيقاع «فاعلن» يؤكد أنها ــ فعلا ــ ذات إيقاع ثقيل، يدل على ذلك نفور الشعراء منها، وتقييد العروضيين لاستعمالها في مختلف الأوزان التي تبنى عليها. وفي هذا الاستنتاج ما يساعد التحليل على إدراك الأساليب التي استطاع بها مهيار أن يتجنب ثقل. فاعلن، أو يخفف من ثقلها. ويمكن اختصار هذه الأساليب في ثلاثة إجراءات.

1) الإهمال المطلق لبعض الأوزان.

2) تقليص استعمال بعض الأوزان التي شاع استعمالها.

3) التصرف في بنية فاعلن داخل الأوزان التي تقع فيها أصلية أو منقولة.

أما الإجراء الأول فقد تجلى في إهماله المطلق للخبب الذي تتكرر فيه «فاعلن» ثماني مرات، والمديد الذي تتكرر فيه أربع مرات. وقد ساعده على هذا الإهمال الكلي لهما، استضعاف الشعراء لهما.

وتجلى الإجراء الثاني في نزوله بالبسيط الذي يبني على فاعلن أربع مرات إلى درجة الأوزان التي يقل استعمالها. رغم كونه ينافس الطويل استعمالاً. فمن بين 386 قصيدة ومقطوعة(27)، تتجاوز الطويليات في ديوانه ثماني نموذجا بينما لم تتعد البسيطيات 14 قصيدة. إن الظهور بمظهر العاجز عن تطويع البسيط كان أهون على مهيار من تَحَمُّل ثقل فاعلن في قصائد لا يجوز له فيها إجراء خبن فاعلن في الحشو، مجرى العلة في اللزوم.

ويظل الإجراء الثالث الوسيلة التي تسلل بها مهيار إلى داخل بنية الأوزان نفسها لمحاصرتها لوحدة «فاعلن» قصد التخفيف من ثقلها. واكتفي هنا بالإشارة إلى أن صورة الرمل المتمثلة في : «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» تصبح في رملياته ممتزجة بالصورة النظرية : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن × 2، تخلصا من «فاعلن» رغم أن العلماء ينكرون وجود هذه الصورة النظرية في

---

(26) العيون الغامزة، ص 56.

(27) المقطوعات في ديوانه الكبير قليلة.

الاستعمال العربي، ويواجه التحليل هنا إشكالية جديدة، تلزم محلل النص بالبحث عن علاقة هذا الرجوع بفاعلن إلى أصلها السباعي، بنفس الردة الإيقاعية التي كشفت عنها قصيدة أبي الطيب المتنبي في ابن عمار، وهي الردة التي قال عنها الجرجاني : «يعاب أبو الطيب بقوله :

إنما بدر بن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب

فإنه أخرج الرمل على فاعلاتن في العروض فأجرى على ذلك جميع القصيدة في الأبيات الغير مصرعة، وإنما جاء الشعر منه على «فاعلن» لكن أصله في الدائرة فاعلاتن»[28]. هذا، فضلا عن دلالة هذا العدول نفسه عند أبي الطيب. وليس الإجراء المخفّف لثقل فاعلن من خلال تحويلها إلى مفعولن في مخلع البسيط، حسب التفسير الرابع، إلا وسيلة من مجموع الوسائل التي ابتكرها مهيار للتخفيف من ثقل «فاعلن» والتخلص من عسرها الإيقاعي.

إن تشعب هذه التفاسير الأربعة التي تواجه محلل نص مهيار المتقدم، إذا ما قاده التحليل إلى محاولة فهم دلالة عدول الشاعر عن فاعلن إلى مفعولن ليس إلا صورة مصغرة للإشكالية التي قد تواجه دارس النص الأدبي، عندما يكون هذا النص حاملا لخطاب نقدي صامت أو شبه صامت يتقمصه. هل يتجاهل التحليل الخطاب النقدي رغم كونه يتسلل عبر الكتابة الشعرية نفسها ليصل من خلالها ومعها، إلى المتلقي ؟ هل يكشف عن هذا الخطاب مع ما يتطلبه هذا الكشف من عمليات تحليلية جديدة لنصوص أخرى قد تكون هي أيضا حاملة لخطابات نقدية صامتة أخرى تحيل على نصوص جديدة، وهكذا ؟

هذه صورة تقريبية للإشكالية التي يمكن أن يواجهها تحليل النص الأدبي عندما يتداخل النقدي والشعري في نفس النص. أما الإجابة النظرية عن التساؤل الباحث عن الاختيار : اختيار التجاهل واختيار التتبع، فهي أيضا إشكالية يمكن وسمها بإشكالية ما قبل التحليل.

---

(28) الوساطة، ص 478.

تحليل نصوص سردية

أم سعد(*) والجسر المفتوح

د. عمر المراكشي

توطئـــــة :

كل خطاب أدبي يعتبر شكلا من أشكال التعبير الذي يفترض وجود طبقة أو طبقات اجتماعية يعبر عن إيديلوجيتها واهتماماتها وتطلعاتها. ويدخل ضمن هذه الطبقة متلقي الخطاب الناقد والقارئ. هذا الأخير مجهول الهوية والثقافة ولهذا فإن الكتابة الروائية عند الروائيين :

«عملية لا تتم بدون خطورة»(1).

إنها الخطورة التي استشعرها غسان بعدما انتهى من كتابة رواية «ما تبقى لكم» المتميزة بشكلها الفني.

لقد تساءل غسان لمن يكتب ؟ ومن سيقرأ كتابته ؟ وهي تساؤلات جاءت لتجيب عن التطور الذي حصل في بنية المجتمع الفلسطيني عامة وحياة الكاتب على وجه الخصوص.

كتب رواية «أم سعد» سنة 1969، سنتان بعد الهزيمة الثانية، فجاءت لتصور مظاهر انعكاس الهزيمة على الجماهير الفلسطينية البعيدة عن أرضها والتي تعيش في مخيمات الذل والحرمان.

خلال هذه الفترة بدأ غسان كنفاني يمارس عمله السياسي ضمن حركة القوميين العرب وسط الجماهير الفلسطينية التي اتخذت من الوحدة والتحرر والثأر شعاراً لها، ومن هنا

(*) أم سعد : رواية لغسان كنفاني.

(1) سعيد علوش : الرواية والاديولوجيا في المغرب العربي، ص 25.

اكتشف غسان طريقه إلى الطبقات فاتجه نحوها بعمق في رواية أم سعد التي كانت إشعاعا لموقفه الطبقي، وهي نفسها الفترة التي أبانت عن التزامه الكامل بإيديولوجية الطبقة العاملة التي أصبحت تشكل العمود الفقري للثورة، ولأجل هذا جاءت رواية «أم سعد» تتويجا لهذه النقلة في حياة الكاتب، فعدت :

«نموذجا للرواية الاشتراكية»(2).

يقول «ميشال بوتور» :

«إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص لأن الانسان لا يشكل وحدة بنفسه(3).

فالعلاقة بين الروائي وإبداعه تتحكم فيها مجموعة من العوامل لا يمكن تغييبها عند استحضار الأثر الأدبي، وكل عملية حفر في جسم هذا الأثر لا تراعي شرط الابداع تتحول إلى عملية بتر الأثر وآقتلاعه من محيطه.

في بنية النص :

إذا كانت رواية «ما تبقى لكم» تتميز بتعدد الأصوات، فإن رواية «أم سعد» هي رواية الصوت الواحد، وهو الصوت الذي ظل يعطي للدالية دفئا وحياة إلى أن برعمت في نهاية الحكاية.

بين البداية والنهاية يرتب المؤلف فصوله التسعة مقسما الحكاية فيها إلى الفضاءات التالية :

1) فضاء المخيم بعد الهزيمة : ويضم الفصول التالية :

أ) أم سعد والحرب التي انتهت.

ب) خيمة عن خيمة تفرق.

---

(2) تقول رضوى عاشور في كتاب «الطريق إلى الخيمة الأخرى» : يلتزم غسان بالعديد من سمات الرواية الاشتراكية :
1) الانحياز للانسان الكادح.
2) ديالكتيكية الحركة.
3) التفاؤل.
4) التعليمية.
للمزيد من الاطلاع : تراجع الصفحات : 134، 135، 136.

(3) بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطنيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، ص : 55.

ج) المطر والرجل والوحل.

2) فضاء فلسطين المحتلة : ويضم الفصول التالية :

أ) في قلب الدرع.

ب) الذين هربوا والذين تقدموا.

ج) الرسالة التي وصلت بعد إثنين وثلاثين سنة.

3) فضاء المخيم الجديد : ويضم الفصول التالية :

أ) الناطور وليرتان فقط.

ب) أم سعد تحصل على حجاب جديد.

ج) البنادق في المخيم.

يجمع هذه الفضاءات صوت أم سعد المعادل الموضوعي للجماهير الفلسطينية النازحة،

الأحداث كما وردت في القصة :

الرقم	الفضاء الأول	الصفحة
1	تظهر أم سعد بعد نهاية الحرب قادمة عند الراوي الذي من عادتها أن تنظف بيته. تظهر وهي تحمل عرق دالية ستزرعه على باب بيته.	249-245
2	أم سعد تخبر الراوي باعتقال ابنها سعدا عندما أراد الالتحاق بالفدائيين، كما تخبره بمحاولة تدخل المختار لاطلاق سراحه وما ترتب لها عن هذه المحاولة من تذمر واستياء.	256-250
3	أم سعد تخبر الراوي وبزهو بالتحاق ابنها بالفدائيين.	263-259
4	أم سعد تقص على الراوي ما دار بينها وبين امرأة في الباص.	266-264
5	أم سعد تعود عند الراوي في صباح ماطر باكية لتقص عليه ما أحدثته لها الأمطار في المخيم.	271-260
6	في نفس اليوم تحكي أم سعد كيف أن ابنها قد تسلح بمرتينة وأنه لن يبكي أحد بعد هذا اليوم وتخبر الراوي بسلامة ابنها وأنه سيهديها سيارة.	273-272

الرقم	الفضاء الثاني	الصفحة
1	يعود سعد إلى بيته بعد تسعة أشهر/ الولادة/ ليضمد جراحاته. وتحكي أم سعد للراوي كيف دافع ابنها عن نفسه وهو محاصر، وكيف استحضر طيف أمه عندما كانت الحاجة ماسة إليها.	287-277
2	تعود أم سعد لتخبر الراوي بما فعلته هي وسكان المخيم بعدما ألقت طائرات العدو حدائد مدببة لتعوق تدخل سيارات الثوار.	297-293
3	تحكي أم سعد عن الرسالة التي بعثها سعد بواسطة أمه لأسرة ليث مهددا إياها بالموت في حالة ما إذا توسطوا بعبد المولى لاطلاق سراح ليث، وهنا تتذكر أم سعد «فضل» الذي قاتل فقتل، وعبد المولى الذي خان فوقع تنصيبه نائبا في الكنيسيت الاسرائيلي.	310-304

الرقم	الفضـــاء الثالـــث	الصفحة
1	أم سعد تحكي للراوي قصتها مع الناطور الذي يلاحقها كي تعود إلى تنظيف العمارة التي سبق وأن كانت تنظفها قبلها امرأة لبنانية فقيرة مقابل ليرتين زائدتين عن أجرة أم سعد.	319-315
2	أم سعد وهي تحمل على صدرها رصاصة بدل حجاب، يلاحقها رجل المباحث الأفندي الذي يسعى لتوقيف ابنها سعد عن نشاطه الفدائي	326-323
3	تحمل أم سعد هذه المرة أخبارا متعلقة بالتحول الذي طرأ على المخيم بدءا بزوجها «أبو سعد» مرورا بالسكان وخاصة الأطفال، وصولا إلى الدالية التي برعمت.	336-331

إن عملية التقطيع التي مارسناها على الرواية جاءت نتيجة لطابعها الفني الذي كان موضوع اختلاف بين العديد من الدراسات بحيث إن بعضها عدها مجموعة قصصية[5]، بينما تناولتها أقلام أخرى على أساس تصنيفها من طرف لجنة تخليد غسان ضمن المجموعة الروائية[6].

وأذا كانت الرواية تتكون من تسع لوحات فإن كل لوحة يمكن اعتبارها قصة قصيرة بحد ذاتها، إلا أن الذي يربطها مع باقي اللوحات : أم سعد في حركتها وتنقلاتها، ابن العم في انصاته وحواره، الفدائي سعيد من خلال ذاكرة أم سعد، الأحداث التي تكمل كل لوحة فيها سابقتها إما عن طريق الفضاءات المشتركة أو عن طريق صياغة نظام من التفاعلات المشتركة بين الشخصيات.

فالتقطيع هنا لا يمس روح الابداع الفني خاصة وأن «وحدة العمل القصصي فيه لا تعتمد

(5) ف. المنصور : شؤون فلسطينية، عدد 13، ص : 217.
أحمد محمد عطية : أدب المعركة، ص : 124.

(6) رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص : 124.
أحمد خليفة : شؤون فلسطينية، عدد 13، ص : 164.
أحمد عطية أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني، ص 280.
شكري عزيز ماضي : انعكاس هزيمه حزيران على الرواية العربية، ص : 275.
أفنان القاسم : غسان كنفاني، ص : 263.

على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا. وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها على الأخرى ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب حتى نكتشفه أخيرا بعد الفراغ من القصة»[7].

شخصيات الفضاء الأول ومميزاتها :

أم سعد : جسد وعقل وروح في قلب الراوي، نموذج إيجابي يلتقطه غسان من واقع المخيم، الشعب والمدرسة. سيدة في الأربعين من عمرها، قوية كَمَا لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلما لا نهاية له، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهابا، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة، ولقم أولادها. امرأة واقعية تفوح منها رائحة الريف والمخيمات كلما أتت لتنظيف بيت ابن العم. لقد حولتها ظروف المعيشة في المخيم إلى امرأة عجوز قوية اهترأ عمرها في الكدح الشقي.

«كفاها جافتان كقطعتي حطب مُشققتين، كجذع هرم»[8].

الراوي : إنه ابن العم، المثقف الذي يتعلم من أم سعد، من خلفه نرى الكاتب كشخصية من شخصيات هذا الفضاء الأول. إنه راو بطل، يروي بضمير المتكلم لأنه يروى عن نفسه. ملامحه غير محددة. لا نعرف عنه أكثر من أنه متزوج، تربطه بأم سعد علاقة انسجام كبيرة تكشف عنها مواقفه من خلال إعجابه بها وعطفه عليها.

«قمت ووقفت أمام النافذة المشرعة، وأخذت أنظر إليها تمشي بقامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي»... «وقلت لنفسي لست أدري، وكنت أنتظرها لا تعلم شيئا»[9].

«وشهدت في ركن شفتيها تلك الابتسامة التي لم أرها قط على وجهها والتي صار يتعين علي منذ الآن أن أراها هناك دائما منذ هذه اللحظة تشبه رمحا مسددا»[10].

«وكنت ما أزال أنظر إلى كفيها منكفئتين هناك كشيئين مصابين بالخيبة، تصيحان من

---

(7) محمد يوسف نجم : فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط.1، 1966، ص : 73—74.

(8) الرواية، ص : 259.

(9) الرواية، ص : 245.

(10) الرواية، ص : 251.

أعماقهما، تطاردان المهاجر إلى الخطر والمجهول، لماذا يا إلهي يتعين على الأمهات أن يفقدن أبناءهن ؟»[11].

«تعالي يا أم سعد. اجلسي هنا أنت متعبة فقط»[12].

هذا التعالق المتنامي بين شخصية الراوي وأم سعد ينتهي مع انتهاء لوحة هذا الفضاء الأول بتوحد الرؤية والطريق إذ يلتحق بها الراوي ليعيش عن كثب تجربة المخيم.

«لست أدري لماذا مضيت من توي إلى المخيم، وفي مستنقع الوحل شهدتها واقفة مثل شارة الضوء في بحر لا نهاية له من الظلام وقد رأتني قادما، فلوحت بيديها»[13].

شخصيات الفضاء الثاني ومميزاتها :

أم سعد : هي أم سعد الأولى مع زيادة شيء آخر، هذا الشيء هو الفضاء الجديد الذي سوف تستمد منه طاقتها. فإذا كانت في الفضاء الأول صورة للبؤس اليومي فإنها في هذا الفضاء.

«كانت الضحكة تملأ وجهها كما لم أرها أبدا»[14].

إنها تحولت إلى امرأة بملامح جماعية، فهي كل أم فلسطينية : أم سعد، وأم رفاقه، وأم الراوي.

«واستدارت خطوة، خطوتين، وفجأة سمعت نفسي أنادي : يايما فوقفت»[15].

وتخرج أم سعد من عزلتها لتستنفر نساء المخيم وأطفاله : «قالت أم سعد لرفيقاتها :

ـ هذه الحدائد تفرقع دواليب السيارات، ودورتها بين أصابعها ثم قالت :

ـ يا صبايا، لنلمها ونقذف بها إلى الرمل.. واندفعت النساء، ومن ثم اندفع الأولاد إلى الطريق المظلم وأخذوا يجمعون قطع الحديد بأيديهم العارية ويقذفون بها إلى الرمل»[16].

---

(11) الرواية، ص : 206.

(12) الرواية، ص : 271.

(13) الرواية، ص : 273.

(14) الرواية، ص : 277.

(15) الرواية، ص : 287.

(16) الرواية، ص : 295.

سعد : إننا لا نراه من خلال ذاكرة أم سعد ولكن من قلبها وعقلها. يطل علينا في هذا الفضاء بدون ملامح أو قسمات ومع ذلك فهو شخصية ذات أهمية قصوى في الرواية نظرا لأنه ينهض بدور أساسي في عملية التغيير التي سيعرفها المخيم. حضوره الفعلي تمثل في الأرض المحتلة وهو يقاوم ويهاجم. من هناك بعث برسالته لابراز موقفه وموقف الفدائيين من عبد المولى الاستغلالي. أما حضوره في المخيم فلم يكن إلا بقصد العلاج ولذلك لم نسمع صوته فيه.

عبد المولى : هو ابن عم ليث، رجل عنده أرزاق، يشغل الفلاحين، يمتلك زيتونا وتبغا يبيعه لشركة «فيرمان». اشتغل مع الاسرائيليين فصار عندهم نائبا في البرلمان وهو الذي قتل «فضل».

فضل : فلاح من الغبسية، هو أول من صعد إلى الجبل عقب ثورة 1936، كان حافي القدمين وحمل مرتينة وغاب طويلا. عاد بعد ذلك ممزق القدمين والثياب، متعبا مستنزفا حتى آخر أنفاسه. إنها صورة فضل كما كانت عالقة في ذاكرة أم سعد، وهي صورة مشدودة من جهة بمواقف عبد المولى ومن جهة أخرى بالرسالة التي بعثها سعد بواسطة أمه.

شخصيات الفضاء الثالث :

أم سعد : لم تختف أم سعد في هذا الفضاء وإنما ظهرت متملكة لوعي نموذجي أبانت عنه من خلال قصتها مع الناطور أولا ثم مع الافندي ثانيا.

أبو سعد : بدا لحظة في الفضاء الأول عندما سحب الراديو من زوجته حتى لا تكسره، ثم غاب عن الأنظار بعد ذلك، وغيابه كان مبنيا على وضعه في المخيم الأول. فهو كان يعمل في «الباطون»، ويشرب لينسى همومه.

«وأعمال الباطون من أشق وأقسى الأعمال الجسدية على الانسان»[17].

ملامح اليأس كانت تسيطر عليه بادئ الأمر، ولم يكن ليشعر بالأمل والتفاؤل إلا بعد أن أصبح سعد منخرطا في تنظيم فدائي، كما أصبح أخوه سعيد شبلا. لقد كانت البندقية التي يراها معلقة على كتف شباب المخيم تذكره بشبابه، فيشعر وكأنه وجد بندقيته الضائعة، لذلك يستعيد نشاطه وحيويته.

«فجأة تغير كل شيء : كف أبو سعد عن الذهاب للقهوة، وصار حديثه لأم سعد أكثر ليونة، بل إنه ذلك الصباح سألها إن كانت ما تزال تتعب، وابتسم طويلا حين رمقته متسائلة

(17) واصف أبو الشباب : صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة، ص : 249.

عن السبب، فقد كان يأتي دائما منهكا ويطلب طعامه بسؤال فظ ويكاد ينام وهو يعلك لقمته الأخيرة»[18].

ناطور البناية : تشبهه أم سعد بالقرد، إنه الرجل القصير الغامض، يظل طول النهار :

«يكرج على البسكليت ليوفر لهم ليرتين»[19].

إنه من الطبقة المسحوقة التي تسعى للحصول على لقمة عيش بخدمة الطبقة البورجوازية المسيطرة ــ مالك العمارة ــ.

إلى هنا نكون قد أبرزنا الملامح المميزة لشخصيات رواية «أم سعد» معتمدين في هذا التوصيف على فضاء تواجدها، وهو فضاء زماني ومكاني وتتجلى قيمته في كونه يشخص جدلية الواقع في الحياة مما ينتج عنه :

«أن كل الأمكنة ليس لها نفس الزمان»[20].

ولهذا تتباين سلوكات أم سعد بتباين المكان والزمان.

الشخصيات وعلاقاتها :

1) علاقة الشخصيات بالزمان.

2) علاقة الشخصيات بالمكان.

3) علاقة الشخصيات فيما بينها.

1) علاقة الشخصيات بالزمان :

قد يكون الزمن شخصية بوصفه حقيقة شاملة مسيطرة تقبض على زمام الحوادث والشخصيات. وقد يصير بطلا مسيطرا لا بتدخله في النسيج الداخلي للقصة وتحويره لها، بل لقدرته على التأثير في الشخصيات ولقوته في مواجهتها. فالعلاقة بينه وبينها أساسية باعتبارهما عاملين متداخلين في التركيب الفني للرواية.

لقد بدت شخصيات «أم سعد» في الفضاء الأول في صراع لا يفتر مع الزمن، والزمن هنا زمنان : الزمن الماضي الذي لطخ التاريخ العربي بانتكاستين. والزمن الحاضر، زمن المخيم وظروفه.

---

(18) الرواية، ص : 331.

(19) الرواية، ص : 319.

(20) محمد برادة : مجلة الآداب البيروتية، عدد 4، 5، السنة 1980، ص : 100.

بالنسبة للزمن الأول، ينتصب الماضي كقوة لا ينفع معها إلا المواجهة.

«بدأت الحرب بالراديو، وانتهت بالراديو، وحين انتهت قمت لأكسره ولكن أبا سعد سحبه من تحت يدي»(21).

ويتم استحضار هذا الزمن الماضي من خلال بعض المؤشرات عليه : احتضان الأرض، الصعود منها، أشجار الزيتون، دالية العنب، وكلها مؤشرات تدل على الأرض الطيبة المعطاء أرض فلسطين.

لم تكن محاولة الانفلات من قبضة هذا الزمن يسيرة نظرا للعوائق التي واجهت أم سعد والراوي : الفقر + القهر + الخيانة. كلها عوامل أحبطت الانسان الفلسطيني الذي يعيش في مخيمات الذل والحرمان، لهذا نرى أم سعد تقول :

«لقد رأيتُ أناسا كثيرين يبكون، رأيت دموعا لا حصر لها، دموع الخيبة واليأس والسقوط. الحزن والمأساة والتصدع. رأيت دموع الوجد والتوسل، دموع الندم والتعب. الاشتياق والجوع والحب»(22).

ومع ذلك فإن استرجاع هذا الماضي نهض بدور وظيفي لأنه سيكون مؤشرا للمرحلة المقبلة، للزمن الحاضر، زمن الفضاء الثالث. فكل شيء تغير. وجه الحياة، لونها، طعمها. المخيم بدا وكأنما ترفرف عليه رايات النصر، يغلي بالحركة وينبض بالفعل، أعداد وعدة، أطفال ورجال ونساء، التحام من أجل النضال المسلح. هنا تتوازى الشخصيات : أم سعد، أبو سعد، سعد، سعيد، الراوي ومن خلفه الكاتب.

2) علاقة الشخصيات بالمكان :

لقد كان الكاتب حريصا على إبراز أثر البيئة على شخصياته، لهذا كنا نراه لا يفصل بين الشخصية ومحيطها. فأم سعد في الفضاء الأول ظهرت وهي تعيش مع زوجها وأطفالها بؤسا واستغلالا، فهي لاجئة في مخيم يعاني سكانه من الذل والاحباط، ولهذا جاءت في هذه المرحلة تنزف هما وتعبا وهي تقول للراوي :

«أتحسب أننا لا نعيش في الحبس ؟ ماذا نفعل نحن في المخيم غير التمشي داخل ذلك الحبس العجيب ؟ الحبوس أنواع يا ابن العم ! أنواع ! المخيم حبس، وبيتك حبس، والجريدة حبس، والراديو حبس، والباص والشوارع وعيون الناس... أعمارنا حبس، والعشرون سنة الماضية

(21) الرواية، ص : 250.

(22) الرواية، ص : 270.

حبس، والمختار حبس»[23].

إن مظاهر هذا البؤس وطبيعة الحياة في المخيم كلها عوامل كان لها الأثر البالغ في تمكين أم سعد من الشخصية التي يقتضيها هذا الظرف، ولهذا رأيناها في الفضاء الثاني والثالث تنزع الحجاب القديم وتعوضه برصاصة وتستبدل خيمة اللاجئ بخيمة الفدائي وترفض الاستغلال وتعلن الحرب عليه وتشجع العمل الفدائي وتساهم فيه ثم تحول المخيم إلى معسكر للتدريب.

3) علاقة الشخصيات فيما بينها :

تسير العلاقة بين الشخصيات في هذه الرواية في اتجاه واحد نظرا للالتحام الجماعي الذي تنتهي به حركة الرواية. فإذا ما استثنينا مختلف التعارضات الواردة في النص وهي كالتالي :

- أم سعد + سعيد تعارض مع المختار.
- أم سعد + سعيد + فضل + ليث تعارض مع عبد المولى.
- أم سعد + الراوي + المنظفة اللبنانية تعارض مع الناطور.

إذا استثنينا هذه التعارضات وهي على كثرتها لم تكن إلا لتعلن عن موقف أم سعد من الطبقة الاقطاعية وبيادق الاستعمار الذين عرقلوا حركة الفعل التاريخي في الرواية، فإن كل الروابط التي تجمع أم سعد بباقي الأبطال المساعدين هي روابط تكاملية. الشخصيات فيها تكمل بعضها البعض الآخر بحيث يؤمن الثاني الاستمرار للأول وتطوره المنتظر. ويبرز هذا التكامل بين شخصية أم سعد الشخصية المحورية وباقي الشخصيات الايجابية في مستويين اثنين :

المستوى الأول :

عندما تنمو حركة الفعل، وتتطور بتنامي الشخصيات، وتتداخل الحوافز بتداخل العلائق توازيا مع تطور الأشخاص وتنامي أفعالهم وأصواتهم ووعيهم. عند ذاك نلمس عملية الانخراط في الفعل. تتوحد الرؤية، ينهدم جدار الزمن، يتلاشى العالم السلبي فتبدو أم سعد بملامح جماعية.

هي الجماهير الكادحة التي جاءت لتدك قيم الماضي البالية وتقدم مكانها قيما ثورية جديدة. إن العلاقة التكاملية بين أم سعد وباقي الشخصيات الروائية والتي كانت عاملا من عوامل الانخراط الجماعي في التيار الجماهيري قد عرفت نموا متواترا يتماشى ونمو الوعي في الرواية، بحيث نرى أن هذه العلاقة تبتدئ بشخص واحد وتنتهي بالجماعة.

---

(23) الرواية، ص : 255.

أم سعد.

أم سعد + الراوي.

أم سعد + الراوي + سعد.

أم سعد + الراوي + سعد + أبو سعد.

أم سعد + الراوي + سعد + أبو سعد + سعيد.

أم سعد + الراوي + سعد + أبو سعد + سعيد + الجماهير.

وعندما يتوحد فعل هؤلاء الأبطال نرى الدالية تبرعم.

المستوى الثاني :

إن التكامل الفعلي الذي انتهت إليه الرواية من شأنه أن يطور تكامل الخط السردي وينميه، فسعد هو الفعل الايجابي في القصة وهو الاختيار النهائي من أجل المستقبل والوطن. إلا أنه لا يشغل حيزا كبيرا داخل السرد الروائي، إذ يطل علينا من ذاكرة أم سعد حيث يشكل بالنسبة لها الحكاية التي لن تنتهي، لذا يلتصق صوته بصوتها. من ثم يسير على هذا الخط المتماثل صوت الكاتب كسارد يتعامل مع أبطاله تارة برؤية من الخلف حيث نتعرف على أم سعد من خلال منظور الراوي :

«كنا نطوي أنفسنا على بعضها كما تطوى الرايات، وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض. قمت ووقفت أمام النافذة المشرعة وأخذت أنظر إليها تمشي بقامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي»[24].

وتارة أخرى من المنظور الذاتي : «الرؤية مع» بحيث نصاحب أم سعد فنتعرف على بعض الشخصيات والأحداث من خلال رؤيتها :

«وبعدين جاء المكتوب من ملوك العرب، ونزل الرجال إلى بيوتهم وأنا لا أذكر الأشياء تماما، وإذا سألتني الآن كيف لما عرفت ولكنني أذكر تماما حادثا واحدا، فقد قالوا إن القرية الفلانية ستقيم احتفالا. يا حسرة ! احتفال لماذا ؟ على كل حال يومها قالوا لنا أن نذهب إلى هناك الذهاب ببلاش، فرحنا نتفرج»[25].

---

(24) الرواية، ص : 245.

(25) الرواية، ص : 307.

البطل في رواية «أم سعد» :

يقول جورج لوكاتش :

«إن كبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم، ويختارون ركيزة لهذا العمل إنسانا يلبسونه السمات النموذجية للطبقة، ويصلح في الوقت نفسه في ماهيته كما في مصيره، لأن يظهر بمظهر إيجابي ولأن يبدو جديرا بالتأييد والمعاضدة»(26).

فالبطل إذن هو من صنع الكاتب، وهو ليس فردا كما يبدو في القصة المحكية وإنما هو طبقة بكاملها تتجسد فيه السمات النموذجية التي يتحلى بها في الحياة. وهو الشخصية المحورية التي تستقطب حولها مجموعة من الأحداث والشخصيات والتي تساهم بدورها في تحديد مواصفات البطل. فمن هذا الذي تنطبق عليه هذه المواصفات في رواية «أم سعد» ؟

يعطي العنوان «أم سعد» شحنة كبيرة من التأويل على اعتبار أن الرواية هي رواية الشخصية الممثلة في أم سعد. فالقارئ منذ الوهلة الأولى لا يتردد في اعتبار هذه الشخصية محورية تستقطب الحدث وتوجهه بين مخيمين : مخيم البؤس، ومخيم الثورة. وتزداد هذه الصورة وضوحا كلما تعمقنا قراءة الرواية سواء كانت هذه القراءة أفقية أو عمودية. إلا أن هذا لا ينفي توفر الرواية على مجموعة من الشخصيات إن لم تكن تحظى بنفس مواصفات البطل فإنها لا تقل عنه دورا وأهمية في صنع الفعل التاريخي، الشيء الذي يجعلنا نعتبرها بمثابة أبطال مساعدين.

وللتمييز بين البطل والبطل المساعد والشخصيات الثانوية في رواية «أم سعد» سنعتمد على دراسة وتحليل شبكة العلاقات والتحولات القائمة بين مجموع هذه الشخصيات من خلال عنصرين اثنين :

1) وجهة نظر.
2) الاندماج.

1) وجهة نظر :

تتضمن هذه النقطة وجهة نظر الراوي في شخصية أم سعد ومن خلالها في باقي الشخصيات الأخرى.

---

(26) مجلة دراسات عربية، العدد 11، السنة الرابعة عشرة، شتنبر 1978، ص : 113.

يقدم لنا الراوي منذ الصفحات الأولى للرواية شخصية أم سعد بطلة جاهزة البطولة والوعي، ولا يقتصر تقديمه لها على جانب دون آخر بل يتناولها في كل ما يمكن أن يفصح عن هذه البطولة.

أ) **أم سعد شخصية واقعية** : وتبدو واقعيتها في صورتها كما يقدمها الراوي. إنها امرأة حقيقية، تنتمي إلى ذلك الشعب المسحوق الذي يعيش الآن تحت سقف البؤس الواطئ، أشياؤها فقيرة، تفوح منها رائحة المخيم، تخاف على ابنها ومع ذلك تشجعه، تختلف مع زوجها، تطعم صغيرها، تبكي مرة، وتزغرد أخرى، تركب الباص، وتتحدث مع النساء، تنظف بيتها، وتشتغل في المخيم ثم تعود لتشتغل عند ابن العم من أجل لقمة خبز.

وتزداد واقعية شخصية أم سعد وضوحا عندما يسمعنا الراوي صوتها وهي تتحدث بتعابير فلسطينية خالصة : اسم الله عليهم جميعا / يجوع عدويك يا ابني / تعال لعند أمك / الله يقطع ها لعيشة / عينك عالشباب في المخيم كل واحد منهم يحمل مرتينة أو رشاشا والكاكي في كل بيت../

ب) **أم سعد شخصية رمزية** : بالرغم من أن شخصية أم سعد واعية من خلال سلوكها الانساني وانفعالاتها وصورتها العامة فإن الكاتب في الرواية قد مزج بين الواقع والتخيل في صورة بدت معها هذه الشخصية تحمل مواصفات تتجاوز العادي والمألوف إلى ما هو أسطوري. فهي أولا ليست :

«امرأة واحدة، ولولا أنها ظلت جسدا وعقلا وكدحا في قلب الجماهير وفي محور همومها وجزءا لا ينسلخ عن يومياتها لما كان بوسعها أن تكون ما هي، ولذلك فقد كان صوتها دائما بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليا ثمن الهزيمة»(27).

إنها الجماهير الفلسطينية النازحة من أرضها، وهي المحصِّلَةُ التاريخية الاجتماعية لكل هذه السنوات المتميزة بالتشرد والاحباط، وهي المدرسة التي تعلم عنها غسان واستوحى منها إيمانه بالجماهير.

دلالة رمزيتها تتجلى في :

«قامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي»(28).

«ذلك الرمح الذي تسدده في لحظات النبوءة بسرعة الرصاصة وتصويب الحقيقة»(29).

(27) الرواية، ص : 242.

(28) الرواية، ص : 245.

(29) الرواية، ص : 310.

بدت للراوي :

«مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»[30].

«تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلما لا نهاية له»[31].

«تسير عالية كما لو أنها علم ما تحمله زنود لا ترى»[32].

«لقد جاءت مثلما تنفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد... مثلما يستل السيف من غمده الصامت»[33].

«بدت لي وهي تمشي عبر الممر شيئا شامخا عاليا كما كانت تبدو دائما»[34].

يستفاد من رمزية الدلالة التي تتشكل منها شخصية أم سعد علاقة الكاتب بالأرض وما تثيره هذه العلاقة من شجون شخصيته. ولذلك ارتبطت صورة شخصية أم سعد الرمزية بالعديد من الصور المستقاة من الأرض والدالة عليها :

أشجار الزيتون / دالية العنب / ساعدها يشبه لونه لون الأرض / شعرها مبتل وينقط على وجهها فيبدو وكأنه تراب مسقي / راحتاها تشبهان جلد أرض يعذبها العطش... / إنها مثل شيء ينبثق من رحم الأرض.../

ولعل في بلاغة تكرار الأرض وارتباطها بشخصية أم سعد ما يضفي على هذه الشخصية مسحة كافية من البطولة.

أم سعد شخصية ناضجة :

تتشكل شخصية أم سعد عبر المعاناة الرهيبة بين محنة السقوط ورغبة الخلاص، بين مخيم البؤس ومخيم الثورة، وعبر هذا المسلك المتأزم تكتسب كل يوم درسا لا تتوانى في تلقينه للمثقف / الراوي / ابن العم. فهي إذن محكومة بقوة الواقع الخارجي المتمثل في تفسخ القيم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

تتشكل شخصيتها معلنة عن قدرتها على استيعاب ظروف المرحلة وظروف التأقلم معها

---

(30) الرواية، ص : 245.

(31) الرواية، ص : 245.

(32) الرواية، ص : 246.

(33) الرواية، ص : 270.

(34) الرواية، ص : 253.

لكي تحيا وتفرض وجودها كذات فاعلة في المجتمع الفلسطيني وتلك مزية من مزايا البطل الحديث.

«فإذا كان البطل القديم هو من جابه الموت فإن البطل الحديث هو من يتقبل الحياة»[35].

في تقديم الراوي لشخصية أم سعد ما يعبر عن وعيها الكامل بظروف المرحلة ومتطلباتها وهو وعي استمدته أم سعد من وعي الكاتب الذي كان إلى حدود كتابة الرواية ــ «أم سعد» ــ قد مارس مجموعة من المهام سواء في الكويت أو بعد عودته منها إلى بيروت وانخراطه في الجبهة الشعبية، مكنته من تعميق رؤيته في أعماله الروائية والقصصية.

وتبرز مظاهر وعي شخصية أم سعد في العديد من مواقفها وخاصة منها تلك المواقف المتعارضة مع الشخصيات الثانوية في الرواية، ويمكن إجمال هذه التعارضات في ثلاثة مستويات :

1) تعارضات على المستوى الثقافي.

2) تعارضات على المستوى الاجتماعي.

3) تعارضات على المستوى السياسي.

على المستوى الثقافي : نجد تعارضات لشخصية أم سعد ومن خلفها الراوي مع المختار الذي يحد من نشاط الفدائيين / يصفها بالهدامة / يسعى لاطلاق سعد مقابل تعهد والتزام بعدم الانخراط في صفوف المقاومة.

يفجر هذا التعارض نضج أم سعد ووعيها عندما تقول :

«كلكم وقعتم هذه الأوراق بطريقة أو بأخرى ومع ذلك فأنتم محبوسون»[36].

وجه ثان من أوجه هذه التعارضات المبنية على الوعي والنضج نصادفها بين شخصية أم سعد ومن خلفها الراوي من جهة، والافندي من جهة أخرى لتعلن بها ثورة على الموروث الديني المتخلف : الرصاصة في مقابل الحجاب.

إن شخصية أم سعد بالرغم من أنها :

«لم تذهب إلى مدرسة في عمرها ولم تعرف كيف تكتب الأشياء»[37].

(35) اردينكوسوفيسي : الرواية الحديثة، ترجمة بول ويست، ص : 8.

(36) الرواية، ص : 255.

(37) الرواية، ص : 271.

وبالرغم من أن الذي قرأ لها الرسالة هو حسن[38] فإنها مع ذلك يعتبرها الراوي مدرسة :

«علمتني طويلا كيف يجترح المنفى مفرداته وكيف ينزلها في حياته كما تنزل شفرة المحراث في الأرض»[39].

على المستوى الاجتماعي : تدرك أم سعد معنى التحالفات الوطنية ودورها في قطع الطريق على الانتهازيين والوصوليين والطبقات البورجوازية المسيطرة لهذا نراها وإلى جانبها الراوي والمنظفة اللبنانية الفقيرة وفضل الفلاح ـــ هذه الطبقة المسحوقة ـــ يشكلون تحالفا ضد عبد المولى / الطبقة الاقطاعية + مالك العمارة / الطبقة البورجوازية المسيطرة :

يريدون ضربنا ببعضنا نحن المشمرين كي يربحوا ليرتين»[40].

«لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخواجا...»[41]

إن أم سعد بموقفها هذا تدعو إلى ضرورة وحدة الطبقات المسحوقة قصد انتصار التقدم الاجتماعي، هذا التقدم الذي كان يرى فيه ميخائيل باختين الموضوع الأساسي للرواية، الرواية تمثل نوعا أدبيا دونيا كان ينطق باسم الطبقات الدنيا المسحوقة.

على المستوى السياسي : أرخت أم سعد على لسان الراوي دور الحكومات العربية فيما آلت إليه أوضاع الانسان الفلسطيني :

«وبعدين جاء المكتوب من ملوك العرب ونزل الرجال إلى بيوتهم»[42].

كما أرخت لخيانة طبقة الوجهاء : عبد المولى، وإسقاطات الطبقة المقهورة المستغلة : الناطور، أرخت لكل هذا لتعلن عن ضرورة دعم المقاتل الثوري / سعد + سعيد / ضد تحالف العدو مع جميع أشكال الهيمنة والاستعمار.

2) الاندمـــاج :

عملية الاندماج في رواية «أم سعد» كانت تقتضي عملية التحول أولا، ذلك لأن البؤس اليومي في المخيم كان يجهض كل محاولة التفكير في المستقبل، فكان من الضروري على

(38) الرواية، ص : 304.

(39) الرواية، ص : 278.

(40) الرواية، ص : 319.

(41) الرواية، ص : 319.

(42) الرواية، ص : 307.

الكاتب أن يتحول بشخصياته من المخيم الأول إلى المخيم الثاني / خيمة عن خيمة تفرق / وهنا تتبدى تلك الصعوبة التي رآها «رولان بارث» عندما صرح :

«إن الصعوبة الحقيقية المطروحة بواسطة تصنيف الشخصيات هي في وجود مكان الفاعل في كل رحم فاعلي من العلاقات الفاعلية...»(43).

في هذا المخيم الجديد ستبرز الأشياء مندمجة في شخصية أم سعد، يذوب المثقف / الراوي / في شخصية أم سعد، وهذه الأخيرة في الجماهير لتعطي وحدة جدلية يكون فيها نبضها الثوري موجها توجها صحيحا.

يذوب أبو سعد في شخصية أم سعد ليعلنا عن اختيار الفكر الثوري سلاحا في المعركة.

يندمج سكان المخيم في رؤية واحدة ليعلنوا عن بداية الطريق.

وأمام هذا الاندماج والتحول الذي عرفه المخيم، نرى المطر والوحل يتحولان إلى شمس مضيئة، البكاء يتحول إلى ابتسامة وزغردة، الجليد يتحول إلى نار، الدالية تتحول إلى دالية مبرعمة.

«أما الآن فقد تغير كل شيء»(44).

وتلتقي الأسماء والرموز لتعبر عن الفكرة :

أم سعد / أبو سعد / سعد / سعيد / البطل = الفكرة.

---

(43) R. BARTHES : Introduction à l’analyse structurale du récit, p : 17.

(44) الرواية، ص : 331.

نجيب محفوظ : آخِرُ «الْفتوَّات»

ذ. عبد الرحيم مؤذن

تهدف هذه المقاربة إلى تجاوز الدلالات الاجتماعية والسياسية ـــ وهذا ما عبرت عنه وما تزال الكثير من الكتابات التي تناولت ادب «نجيب محفوظ» ـــ نحو الدلالات السردية في قصص وروايات هذا الأخير. أو بعبارة أخرى : ما دلالة وجود أنماط سردية تراثية في النص القصصي عند نجيب محفوظ ؟ كيف تشتغل هذه الأنماط السردية بجوار أنماط أخرى تنتمي إلى مرجعية مغايرة ؟ ما دلالة العزف على شخصية الفتوة في العديد من هذه النصوص ؟ لماذا استبدت القصة القصيرة بـ «الفتوة» أكثر من الرواية مثلا ؟[1].

ان الاجابة عن هذه الأسئلة ليست بالأمر السهل لأسباب منهجية من جهة، ولشساعة مساحة الإنتاج عند نجيب محفوظ من جهة ثانية. من هنا سيكون التركيز على نمط محدد حتى نتمكن من الاقتراب من الضبط المنهجي الذي يسمح بالتعميم من خلال التخصيص[2].

---

(1) وهذا يحتاج إلى تحليل آخر.

(2) سيتم التركيز في هذا التحليل على ظاهرة «الفتوة» سواء في جانب الشخصية أو في الجانب السردي. وتجدر الإشارة إلى أن ظاهرة تكرار «الفتوة» في نصوص نجيب محفوظ يعود ـــ برأيي ـــ إلى رغبة جوهرية في خلق شخصية قصصية عربية، وأهمية نجيب محفوظ ـــ في اعتقادي ـــ تعود إلى قدرته على تحويل النص السردي القصصي إلى سلوك معيش وكأن الرواية أو القصة القصيرة لا تختلف عن الأجناس الأخرى المعروفة بعراقتها (الشعر على سبيل المثال). وتكفي الاشارة إلى هذه العناوين للتدليل على نسبة الفتوة في نصوص الكاتب :

+ نحن رجال من مجموعة «همس الجنون». تد. ت

+ حكايات حارتنا [يذكر الفتوة في الصفحات التالية :

ـــ «في قوة بغل وجرأة فتوة» ص، 21، دار القلم، بيروت، 1978،

«... تصغر إلى جانبها أي جنازة سابقة من جنازات الفتوات والأعيان ورجال الدين». ص، 31.

«لو امتد زمن الفتوات إلى زمانه لفرض نفسه فتوة وهو يزعج القسم كما يزعج الحارة» ص، 40.

«... ولا يبقى في الميدان الا الحرافيش». ص، 60. والحرافيش من مرادفات الفتوة.

لماذا نص «**الرجل الثاني**» ؟[3]

1) لأنه يقدم شخصية نمطية ظل «نجيب محفوظ» يحاورها طوال ما يقرب من نصف قرن. وعبر هذا الانتاج الضخم كانت ــ «أي الشخصية» ــ تتخذ ملامح عديدة أخلصت فيها للجوهر الثابت، ورفضت العرضي النابت، فكانت قاهرة أحيانا ومقهورة أحيانا أخرى، دموية إلى حدود الاجرام، ومثالية إلى حدود الرهافة، مركزية أحيانا وذكرى عابرة أحيانا أخرى... الخ.. قد تظهر بهذا الشكل أو ذاك ولكنها ظلت ملازمة للكاتب ملازمة الظل لصاحبه. تلك هي شخصية «**الفتوة**».

2) والتركيز على شخصية «الفتوة» في نصوص كثيرة لم يكن مجرد حنين إلى «الحارة» ــ الفضاء النموذجي للفتوة ــ بعطرها النافذ وسحرها الطاغي الذي يظل محفورا على أخاديد الزمن، بل ان التركيز على هذه الشخصية يعود ــ سواء بالتصريح أو التلميح إلى رغبة الكاتب في خلق شخصية عربية تنتسب إلى واقعها المعيش من جهة، وتتحرك ــ من جهة ثانية ــ سرديا في واقعها المكتوب دون مواربة أو خجل.

3) ان عالم «الفتوات» المتخيل لا يستند فقط إلى فضائه الشعبي [الحارة، الاسماء الدالة، العلاقات الاجتماعية المختلفة، القيم السائدة... الخ] بل يستند ــ وهذا هو

(3) الشيطان يعظ، دار مصر للطباعة، د.ت. ص، 4.

+ **الطريق** : [... اتدري ان الشحاذ الذي تسمع مديحه النبوي... كان في شبابه فتوة داعراً]. ص، 172، ص، 196 ــ 197...

+ **أولاد حارتنا** : وهي رواية «الفتوة» بامتياز. وبعيدا عن الكثير من التأويلات الشائعة، بعيدا عن ذلك تمثل الرواية، بالنسبة لي، صراع الفتوة الحقيقي مع القيم. كيف ينزل الفتوة القيم من السماء إلى الأرض، كما انزل قديما «سقراط» الفلسفة من السماء إلى الأرض. ان قيم الفتوة الحقيقي هي قيم الأنبياء والحكماء والتعاليم والمثل الانسانية.

+ «دنيا الله» : قصة «قاتل». ص، 97، 98، 101، 105، 110، 111.

«حنظل والعسكري» : ص، 227.

+ «خمارة القط الأسود» : ص، 209، 210، 212.

+ «الكرنك» : ص، 47.

+ «قلب الليل» : ص، 25.

+ «الحرافيش» : وهي رواية الفتونة النموذجية خاصة أن عنوانها يتجاوز مرجعيته التراثية إلى الموقف الأديولوجي من الكتابة والواقع. ومعلوم عن نجيب محفوظ، حبه الشديد لهذا الاسم مما دفع به إلى تشكيل رفقة من أعز أصدقائه (يوسف ادريس...) اطلقو على أنفسهم «الحرافيش» يجتمعون كل أسبوع لتبادل الرأي. وأذكر في هذا المجال أن الكاتب الكبير «إمِيل حَبيبي» قد حلل بأسلوبه الساحر كلمة «الحرافيش» التي حولها الغرب إلى دلالات اديولوجية ترادف : الحشاشون.

+ وهناك نصوص أخرى تتأرجح بين القصة القصيرة والرواية.

الأهم ــ أيضا إلى رصيد غني من طرائق الحكي في السرد العربي عبر عنه مخزون الذاكرة الجماعية التي خَلَقَتْ من الأنماط السردية الشائعة في التراث بناء متكاملا انتشر في نص نجيب محفوظ ــ كما سيتضح أثناء التحليل ــ بأساليب مختلفة. هكذا حاورت «الطرفةُ» «المَثَل». وبجانب «النادرة» وُجِدَتِ الاحجيةُ الملغزة مرورا بحكايات الفوارس والصعاليك ورواسب أدب الفكاهة وما يتخلل ذلك من عناصر المبالغة والتهويل واستحضار «العجيب» و«الغريب» ...الخ.

أجْنَاسٌ سردية «صغرى» حاورت أجناسا سردية كبرى تجسدت في الرواية ــ بشكل خاص ــ وظلت تتفيأ ظلال القصة القصيرة بين الحين والآخر، كاشفة عن حرفية نادرة امتلكها راو «محايد» يراقب طوال نصف قرن تقريبا تموجات شخصية «الفتوة» بكل عناية وهدوء قد تصل أحيانا إلى مستوى بعيد من الصرامة والهندسة الدقيقة، ولكنها تشف ــ في نفس الآن ــ عن تعاطف ملموس لا تَتَجاوَزُهُ العين ولا يَصُدُّهُ القلب.

4) وإذا كان النص المطروح للتحليل قد قدم حوارا سرديا خصبا بين مختلف الأنماط المشار إليها آنفا، فإن ذلك لا يمنع من التأكيد على دلالة استحضار «الفتوات» ــ فضلا عن مرجعيتهم التراثية ــ[4] بمفهوم يتجاوز ذكريات الطفولة نحو افق آخر

(4) قد لا نخالف الصواب إذا اعتبرنا «الفتوات» الواردين في أدب نجيب محفوظ يرتبطو بأوشج الصلات مع التراث الحكائي للشطار والعيارين. والأمر لا يقف عند هذا الحد بل يتعداه إلى دلالات أخرى تتعلق بالتكوين السيكولوجي للشخصية وطريقة تفكيرها وفعلها في واقعها فضلا عن الحرف أو المهن التي تحتاج ــ ومعظم الفتوات اِمتلكوا عربات بأحصنة ــ إلى مجهود عضلي كبير، انعكس بدوره على طاقة التحمل والمجاهدة التي عرف بها الفتوة. ومادام الشيء بالشيء يذكر فإننا نورد لائحة بأسماء الشطار والعيارين الذين رادفوا «الفتوات»، دون اغفال الموقع الاديولوجي المتحكم في التسمية كما هو وارد في كتب الاخبار والطبقات ونصوص التاريخ والمرويات الشفوية. من أهم هذه الأسماء نذكر الأسماء التالية : الشطار ــ العيار ــ الزعار ــ الصعاليك ــ الرساتيق ــ الدعار ــ النطافون ــ باعة الطريق ــ العراة ــ أهل السجون ــ الرعاع ــ الطرارين ــ أهل السوق ــ الغوغاء ــ الفساق ــ الفتيان ــ الأحداث ــ الحرافيش ــ اللصوص ــ السفلة ــ العاطلون ــ السواطون ــ قطاع الطرق ــ الحراب ــ أهل الأرباض ــ أهل الفتوة ــ الفتيان ــ أصحاب «الحرف السافلة» ــ الأشرار ــ الحثالة ــ العوام ــ المتلصصة ــ أراذل السوقة ــ النهابة ــ الحرامية ــ المناسر ــ العياق ــ الفديوية ــ ...الخ.
وتجدر الملاحظة، في الأسماء الواردة أعلاه، إلى التداخل البارز بين الاسم والصفة من جهة، وبين الحرفة والممارسة العملية للاغارة من جهة ثانية، ثم أخيراً الاختلاف الملموس بين تسمية وأخرى بين المؤرخين [الطبري، ابن الأثير، الجبرتي...] حسب مواقفهم من حركات التمرد التي عرفها التاريخ العربي في العديد من مراحله. وبالاضافة إلى هذا أو ذاك فالتسمية ــ على مستوى الاشتقاق ــ تحتاج إلى بحث مستقل يجمع بين الجوانب اللسانية والجوانب الدلالية. انظر : د. محمد رجب النجار. حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي. عالم المعرفة، ع، 45. 1981.

يتجسد في الاحتجاج على «زمن انقضى»، والسخرية من زمن (وهو موقف فكري ثابت عند الكاتب) القانون الوضعي «الظالم» والسلطة الوهمية من جهة، والحداثة الزائفة، من جهة، ثانية، تلك الحداثة التي جعلت من سكان العمارة الواحدة مجرد عوالم «فردانية» عكست تفتت العشرة وتمزق روابط الدم الذي تحول إلى ماء ! انها دعوة إلى استحضار الحارة وسط شوارع القاهرة الحديثة «بقناطرها» المعلقة في الهواء، والمخترقة لباطن الأرض، بصفائح عماراتها الجاهزة المستوردة التي لا تختلف عن شواهد القبور الباردة. استحضار اذن لعالم مات ويموت مذبوحا على أعتاب حداثة استهلاكية تزخر بكل شيء ما عدا الإنْسَان. عالم مات ويموت ولكنه يظل حيا في الذاكرة، ذاكرة الجماعة. «الفتوة» اذن بطل اشكالي[5].

5) وعلى هذا الأساس لم يكن استحضار الفتوة مجرد رغبة «نوستالجية» تَحِنُّ إلى الماضي وذكراه، بل كانت عملية استحضار تتجه أماماً نحو المستقبل أثناء استحضارها للماضي. ماض اسمه الحاضر. واستحضار فضاء[6] الحارة، في هذا السياق، لا يقف عند حمولاته ودلالاته المرجعية، بل هو استحضار للحلم الدائم بفضاء «المثل الأرضي» المعارض لكل طوباوية زائفة، ومقومات هذا الفضاء ــ أثناء تعاملنا مَع عناصره ــ تنطلق من الكلمة الطيبة إلى الصرخة المدمرة، ومن الزمن «الفيزيائي» إلى الزمن الميتافيزيقي المجرد، ومن تعاقب الفصول إلى تعاقب الأجيال، ومن الغُرْزَةِ «والاصطبل» و«التكية» إلى المقهى والوكالة والقلعة المحصنة، من الوعد والوعيد إلى «النبابيت» والخناجر، من العشق المقدس إلى الجسد المدنس، من

---

(5) نلمس إشكالية «الفتوة» الحقيقي من خلال رغبته في تحقيق قيم التكافل الجماعي والتوحد العشيري والتماسك الدموي في مجتمع يرفض أو يسخر في أحسن الأحوال ــ من هذه القيم. «والدنيا فيما يظهر لم تعد بحاجة إلى العضلات القوية ولكن هل ضاع حقا وانتهى». دنيا الله. ص، 97.

الإيمان إلى الوثنية، من التسامح إلى الثأر، من الغناء إلى العويل، من الماء إلى الدم، أخيرا من الكائن العادي إلى الفتوة، أو من البشري (الواقعي) إلى الأسطوري.

النـــــص :

يتناوبُ النصَّ زمنان : زمن الراوي وزمن الحكاية.

زمن الراوي لا علاقة له بالحكاية «جذبني مقهى النجف في سِنِّ المراهقة»(7)، ولكنه يمتلك ـــ أي الزمن ـــ وظائف أساسية منها :

أ) مفتتح أو استهلال تمهيدي يهيئ القارئ لتقبل ما سيأتي بأسلوب مشوق يتعمد الإثارة والإشارات السريعة المغلفة بنوع من التلغيز الموحي بالمفاجأة.

ب) يُعرِّف بالشخصية المركزية «موجود الديناري الأسطورة الباقية»(8).

ج) يمارس سلوكا اديولوجيا على القارئ «انه آخر الفتوات» قبل أن يمارس سلوكه السردي. ومن ثم ـــ كما سبقت الاشارة ـــ لا علاقة له بالحكاية، ولا يساهم في احداثها، وكما ان المتحدث داخل هذا المفتتح ليس عنصرا من عناصرها (الحكاية)، والمقهى المتحدث عنه لم يكن مجالا حيويا لحركة الفتوة، بل هو مجرد مكان ـــ وليس فضاء ـــ ثابت يقدم لنا الشخصية بعد أن انتهى دورها مكتفية بإشعاعها الساحر العبق بأنفاس الماضي. حكم على الفتوة بعشر سنوات سجنا «ولما افرج عنه فرضت عليه رقابة دائمة، فابتاع مقهى النجف ومارس حياة مواطن كسائر المواطنين»(9). من هنا يصبح الهدف من هذا المقطع، «اديولوجيا»، الدعوة إلى استرجاع هذا الزمن المفقود، وبمجرد احتسائه للقرفة يعيش «ابهج ما في الماضي والحاضر والمستقبل»(10).

د) يلعب هذا المقطع ـــ من ناحية أخرى ـــ دورا بنائيا هاما بين بداية الحكاية ونهايتها التي يعود فيها الراوي إلى المقهى الذي جلس فيه في البداية، يبدأ النص اذن بالمقهى وينتهي به. والمقهى في البداية والنهاية مؤثث بالشخصية المركزية «موجود الديناري» ولواحقها، مع إبراز فرق جوهري يتجسد في كون طبيعة المقطع في البداية تعكس تعامل الراوي مع «الفتوة»، في حين يعكس المقطع الأخير تعامل الذاكرة الجماعية

(7) الشيطان يعظ، ص، 4.

(8) الشيطان يعظ، ص، 4.

(9) الشيطان يعظ، ص، 46.

(10) الشيطان يعظ، ص، 4.

مع الشخصية ذاتها التي انفتحت على «الفتونة» المستمرة في ابن «الرجل الثاني» او الساعد الأيمن للرجل الأول، الفتوة «موجود الديناري».

أما بالنسبة لزمن الحكاية فهو زمن الاسطورة. وهو زمن مبني للمجهول «يُحْكَى ان»[11]. ووظيفة هذا الزمن وظيفة تبليغية مادام الكلام الصادر عن هذه الصيغة (البناء للمجهول) يعكس أيضا راويا مجهولا يهدف إلى تقديم الحكاية بنوع من الحياد الوهمي من خلال الوسائل التالية :

أ) عن طريق نسبة الكلام إلى رواة مجهولين دون تحديد الاسم أو اللقب أو الجنس أو الصفة المهنية... الخ.

ب) ومن ثم يصبح الراوي غير مسؤول عن صحة أو كذب ما يروى بل العهدة على القائل.

ج) غير أن ذلك لا يمنع من الاعتراف بتعدد الحكايات وكثرتها وتداخلها خاصة ان الصياغة الأولى «يحكى ان» تختلف عن الصياغة الثانية ما دَامَتَا تشتركان من حيث التركيب وتختلفان من جهة الدلالة[12].

د) هكذا تصبح الحكاية ــ حكاية موجود الديناري ــ حكاية من بين حكايات كثيرة قابلة للتصديق أو الانكار. هي اذن زخم من الحكايات المتلاحقة تمكن من فتح المجال للتخيل والحلم.

ما هي حكاية الرجل الثاني اذن ؟ شاب مقدام من شباب الفتوة «موجود الديناري» جرأته تدفع به إلى أن يبادر لتلبية رغبة معلمه «موجود الديناري» في أن يكون له رجل ثان. وبسبب هذه الرغبة من جهة، والجرأة من جهة ثانية يصبح عرضة للحسد من قبل الأتباع السابقين عليه في «الفتونة»، كما انه ــ من جهة ثانية ــ يخضع لمجموعة من الاختبارات[13] يختبر بها المعلم «موجود الديناري» الفتوة الشاب «شطا الحجري»، وهو ــ أي المعلم ــ لا يخفي إعجابه بجرأته وشجاعته، يتجسد ذلك في جدول الاختبارات التالية :

جــدول رقــم : 1

	الاختبارات	المقطع والصفحة
الحارة الأصل أو الفتونة بالانتماء.	اختبار الجرأة والشجاعة	«لو لم تفعل لاعتبرت الأمر كأن لم يكن» ص، 9
	اختبار الطاعة	«فشمر شطا عن ساعديه وراح يدلك الساقين المدمجتين بارتياح وفخار» ص، 9
	اختبار التحدي	«ولكن لا فتوة بلا جنون» ص، 10
	اختبار الذكاء	«ولكن الفتونة الحقة لا تستند إلى القوة والشجاعة وحدهما» ص، 5
	اختبار الاستمرار والصبر	«اقول لك يا أعمى استمر» ص، 20
	اختبار المغامرة	«اعرف انك مخطوبة للديناري» ص، 17

وبالرغم من اجتياز «شطا الحجري» لهذه الاختبارات أو الكمائن بنجاح، فإن الحب هو نقطة ضعف وقوة «الفتوة»، وهو أمر يعلو ولا يُعلى عليه، من هنا سيضطر «شطا» إلى مغادرة الحارة رفقة معشوقته وهي مخطوبة للديناري ــ وهو اختبار جديد «لشطا الحجري» ــ، أقول

(13) انظر :
ــ نبيلة إبراهيم : البدايات الأولى للتأليف القصصي، الأقلام العراقية، ع، 8، س، 12، 1977، ص، 45.
ومعلوم أن قانون الاختبارات قانون الحكاية الإنسانية.

سيضطر إلى مغادرة الحارة طَالِباً الحماية من «فتوة» «الدرب الأحمر» المسمى «الشبلي». وفي الحارة الجديدة سيتعرض لاختبارات أخرى على الشكل التالي :

جـــدول رقـــم : 2

	الاختبارات	المقطع والصفحة
الحارة الفرع أو الفتونة بالولاء	اختبار الوفاء	«... لا أمان لرجل خان معلمه». ص، 23
	اختبار الشخصية	«... ايعني ذلك أن أكون ألعوبة في يد الغير ؟» ص، 27
	اختبار النبل والدفاع عن العرض	«... تقدم، أنت جبان» ص، 36 «... لن أُطلّق أبدا...» ص، 38
	اختبار إعادة الاعتبار	«... جاء اليوم الذي أحلم به» ص، 46

بالمقارنة بين الجدولين يتبين لنا أن اختبارات الجدول الثاني اختبارات لها مصداقية متميزة تتجسد أساساً في اختبار مبادئ «الفتونة». فإذا كانت الحارة الأصل (الجدول رقم : 1) هي المجال الطبيعي للفتوة، فإن حارة الدرب الأحمر أو الحارة الفرع (الجدول رقم : 2) تمثل انتقالاً نحو مجال آخر قد لا يختلف من حيث مكوناته عن الحارة الأصل، ولكنه يختلف من حيث موقع «الفتوة» في فضائها، هكذا يبدأ العدُّ العكسي بالنسبة للفتوة «شطا الحجري»، وتحل الخيانة محل الإخلاص والاحتقار محل التقدير، والخوف محل الاطمئنان، والأعداء مكان الأصدقاء... وبالإضافة إلى هذا وذاك نلمس فرقا جوهريا بين الجدولين في جانب العلاقة بين الفتوة ومبادئها : في الجدول الأول يتلقى «الفتوة» مبادئ الفتونة عن طريق «المعلم» بشكل مباشر، أما في الجدول الثاني ـــ بعد الانتقال إلى حارة الدرب الأحمر ـــ فالمبادئ، مبادئ الفتونة، يتلقاها «شطا الحجري» بواسطة مجموعة من الوسائط على الشكل التالي :

* عن طريق رجل الدين الشيخ «ضرغام» الذي حمل بدوره رسالة من الشيخ «عقلة» إمام حارة «شطا الحجري».
* عن طريق الناس في تجمعاتهم العامة (الأسواق، الحفلات، جلسات الغرز في الليل... الخ.

* عن طريق الدعاية والدعاية المضادة. [الإشاعة الكاذبة عن معلمه الذي قيل عنه إنه يعذب أهل «شطا الحجري» وزوجته].
* عن طريق رسول المعلم «موجود الديناري» الذي عمق من حدة المأساة. يقول الرسول مخاطبا «شطا الحجري» : [قل له ان يستمر][14].
* عن طريق تهديد مبادئ «الفتونة» بهدف اختبار «شطا الحجري» امام الاغتصاب الوحشي الذي مارسه «الشبلي» على زوجة «شطا الحجري».

بعودتنا إلى الاختبارات الواردة في الجدولين معا، نلمس ــ فضلا عن السابق ــ وظيفة هذه الكمائن في تبيان مَرَاقِي[15] الفتونة التي لا تختلف عن باقي مراقي المجاهدة في التجارب المتعددة التي تهدف إلى تطويع الذات وترويضها. هكذا بدأ المعلم «موجود الديناري» في تعليم «شطا الحجري» أبجديات «الفتونة»، تَتْلُوها اختباراتٌ أخرى تزداد صعوبة وشراسة إلى أن تصل إلى التجربة المرة، تجربة الاغتصاب مما فرض عليه الرجوع إلى الحارة. وهنا نصل إلى الاختبار الأخير ــ وهو أعلى مراحل الفتونة ــ الذي يكتشف فيه «شطا الحجري» أسْرَارَ اللعبة وقد ساهم فيها المعلم بشكل مباشر أو غير مباشر. كما أن هذا الاختبار ــ من جهة أخرى ــ [اغتصاب الزوجة من جهة وانكشاف حقيقة تعذيب أهله وأهل زوجته من ناحية ثانية] يصبح بدوره اختباراً للفتونة من خلال شعارها الأصيل الذي جاء على لسان المعلم «موجود الديناري» : [اني فتوة الحارة وحاميها وليس من مذهبي أن آخذ البرئ بالمذنب][16].

إن الشعار الأخير لا يمنع من القصاص مادام قانون الفتونة قد اختل، وأصبح «الفتوات» لا يختلفون عن البلطجية وقطاع الطرق وشذاذ الآفاق والمرتزقة، ولعل الواقعة «الكبرى التي هجمت فيها الحارة، حارة «الدرب الأحمر» على حارة «الشبلي»، لم تكن معركة روتينية من تقاليد الحَوَاري والأزقة، بل إنها معركة ضرورية لإنْقَاذِ ما تَبَقّى من قيم «الفتونة». كما أن طعنة «شطا الحجري» القاتلة التي اخترقت صدر «الشبلي» تتجاوز حالة الانتقام العادية نحو إعادة الاعتبار للفتونة وهيبتها مما فسح المجال من جديد أمام الذاكرة الجماعية التي حُفِّزَتْ بهذا الحدث وانطلقت في الحكي المتسامق عن طريق أنماط الحكي المتوارثة، وكأن النص

---

(14) الشيطان يعظ، ص، 20.

(15) لعله من الطريف هنا المقارنة بين مراقي الصوفية ومراقي الفتونة لسبب جوهري يعود إلى طبيعة المجاهدة ــ كمنهج ــ المشتركة بين الطريقين. والثابت تاريخيا ان للفتوة سراويلها كما ان للصوفية لباسها، ولها طقوسها في التدرب والأكل والشرب كما أن للصوفية طقوسها في تلقي الورد و«خلع الإرادة» ولباس المريد وممارسة تجربة الكشف... الخ. بين هذه وتلك يكون الهدف هو خلق الكائن الصلب المنافح عن الطريقة».

(16) الشيطان يعظ، ص، 46.

مساهمة جماعية لهذه الذاكرة. وَوَظيفَةُ الراوي في آخر النص لا تختلف عن وظائفه المشار إليها في البداية. والفرق الجوهري بين وظائف البداية ووظائف النهاية يعود إلى طبيعة المعلومات الجديدة التي استقاها الراوي من الناس بعد آنْجِلاَءِ المعركة.

كيف ساهمت الحارة في إنتاج سردها ؟ لاشك أن مرجعية الحكي تراثيا تعد الصيغة الأساسية المسيطرة على معظم مقاطع النص. غير أن هذه المرجعية التراثية التي تبدأ بالمفتتح «يحكى أن»، لا تمنع من وجود هذه المرجعية تلميحا أحيانا وتصريحا أحيانا أخرى. وبالإضافة إلى هذا وذاك تبدو شخصية «موجود الديناري» شخصية تراثية استنبتت[17] في واقع جديد لم يمنع من إنصافها بملامح لا تخلو من طرافة خاصة عند استنجادها بالأمثال والحكم، والاستعارات البعيدة والقريبة.

لا تقنع الحارة بالمَثَلِ الجيِّد، والبلاغة اليومية، ولا تقنع أيضا بإعادة تكرار الصِّيَغ الاستهلالية الشهيرة في الحكي، بل تُمَتِّنُ سردها بتسريب بنية أخرى تمثلت في بنية الأُحجية. فالمهمة التي كلف بها «شطا الحجري» مهمة غامضة، وهي بالتالي لغزٌ أقربُ إلى «الأُحدوثة» التي تستندُ إلى السؤالِ والجوابِ بين المعلم وتابعه، وعن طريق السؤال والجواب تزداد الكمائن عدداً، وتتداخل عناصرها إلى أن تصير متاهة لا يتم الكشف عن لغزها إلاَّ عن طريق الإمساك بجوهر الفتونة التي تخالف الاعتداء على الغير مادام الوصول إليها لا يتم إلا عن طريق المجاهدة والاستمرار عبر مراقي التجربة والمعاناة وعجم عود «الفتوة» في الملمات. وهذا ما يفسر طابع التهويل ـــ وهو ملمح تراثي أيضا ـــ الذي لف المعارك، وسلوك الشخصيات، وغرابة الأحداث. ولاشك أن الراوي، في حفاظه على هذه الصورة التهويلية، يتجاوز جانب الأمانة أو التوثيق، **نحو بعد آخر يتجاوز بدوره الماضي المحكي (أي حكايا الماضي»، ليحكي في افق المستقبل.** فالفتوة لم يعد من نصيب الماضي، بل أصبح مطمحا أو حلما من أحلام الحارة التي لم يعد لها ما تملكه إلا الحكاية. ولعل الشعور الذي ينتاب القارئ ـــ وقد انتاب الراوي قبل ذلك ـــ عند نهاية الحكاية يكمن في إحساسه بأنها الحكاية الأخيرة «للفتوة» في زمن انقضاءِ الفتونة.

(17) وهو مصطلح أورده «قاوتي» عند استنباته لمسرحية «بوغابة».

السيميائيات وفلسفة اللغة

دور علم النفس في تأسيس فلسفة اللغة لدى أنطون مارتي

د. عزالعرب لحكيم بناني
شعبة الفلسفة ـــ كلية الآداب
فـــاس

تـوطـئـــة :

يعد الفيلسوف انطون مارتي (1847ـ1914) من الرواد الكبار في مجال البحث في المنطق وفلسفة اللغة : ولد في سويسرا الألمانية. وأتم دراساته العليا بجامعة كوتنغن برسالة جامعية تحمل عنوان «حول أصل اللغة» تحت إشراف الفيلسوف هرمان لوتسوة سنة 1875. وعمل بعد ذلك أستاذا للفلسفة بجامعة براغ الألمانية. ولم ينقطع مارتي عن الكتابة والنشر إلى حين وفاته، سواء من خلال الكتب التي نشرها بنفسه، أو من خلال المقالات التي كان ينشرها على نحو منتظم في المجلات المتخصصة، أو من خلال الكتب التي نشرها تلامذته في إطار نشر أعماله الكاملة. ورغم المجهود الذي بذله تلامذته في إحياء تراثه الفكري، فإنه لم يلق بعدُ الصدى الذي يستحقه لدى الباحثين. لذا، سنحاول في هذه المقالة أن نُطلع القارئ على تعريف مارتي لفلسفة اللغة، مع بيان الدور الذي يلعبُه علم النفس في تحديد مجال البحث فيها. وتحدِّدُ العلاقة القائمة بين فلسفة اللغة وعلم النفس عند مارتي طبيعة البحث في مجال المنطق باعتباره سيكلوجيا الفكر Psychologie des Denkens. وسنبدأ أولا بتحديد مفهوم «فلسفة اللغة» عند مارتي من خلال تمييزها عن «علم اللغة».

التقابل بين فلسفة اللغة وعلم اللغة

يعرف مارتي اللغة باعتبارها «إخبارا واعيا بالحياة النفسية» وقد يَدخل في تعريف اللغة عموما

كل نظام رمزي يطلعنا على أمر معين، سواء تعلق الأمر بنظام قائم على المواضعة أو غير قائم عليها مثل انفعالات الوجه كالضحك والبكاء والغضب وغير ذلك، الا ان هذا المفهوم الواسع للغة في حاجة ماسة إلى مراجعة شاملة. فاللغة، لم تنشأ دفعة واحدة بناء على قصد مبيت لدى واضع مفترض لها. وحتى ولو افترضنا نشأتها من خلال واضعين متعددين، فإنها لم تتبع نظاما محددا أو منهجا واضحا دقيقا في نشأتها. وعندما تتخذ لغة معينة شكلها النهائي، لا ينبغي دراستها على أساس وجود مخطط مسبق، صاحب نشأتها بل على أساس هدف التواصل. لذا فأهم مميزات اللغة لدى مارتي هي الإخبار الإرادي بالصيرورات الباطنية. وتظل مسلمة إرادة التواصل خيطا ناظما في كل مرحلة من مراحل بناء نظرية في اللغة.

وقد حرص مارتي على التمييز بين «فلسفة اللغة» و«علم اللغة» ولا ينبغي فهم التقابل بين المفهومين على غرار التقابل الحديث بين «فلسفة الطبيعة» و«علم الطبيعة» باعتباره تقابلا بين منهج تأملي وآخر تجريبي بصدد فحص ظواهر الطبيعة. والحال أن فلسفة اللغة لا تختلف منهجيا عن علم اللغة لأنها تعتمد نفس المنهج التجريبي. فالبنيات اللغوية ذاتها مكتسبة وتتطلب فحصا تجريبيا بصدد نشأتها. وقد نذهب إلى أن فلسفة اللغة، على غرار علم اللغة، تعنى بنفس الظاهرة، أي اللغة، وإن من خلال انكبابها على زوايا وأجزاء مختلفة من نفس الظاهرة. فإذا كنا نميز في اللغة بين ما ندركه حسيا في العلامة الفيزيائية وبين مضمون أو دلالة العلامة، فقد نذهب إلى أن علم اللغة يهتم بالجانب الأول، بينما تعنى فلسفة اللغة بالجانب الثاني. لكن هذا التحديد غير كاف، لأن الفلاسفة وعلماء اللغة على السواء يعنون في ذات الوقت بالشكل والمضمون معا. وقد يذهب البعض أخيرا إلى أن فسلفة اللغة تعنى بالقوانين العامة المطردة بينما يعنى علم اللغة بما هو جزئي وملموس. وإذا كان الأمر كذلك، فسنضطر إلى إدراج فيسيولوجيا اللغة في دائرة فسلفة اللغة لأنها تسعى إلى اكتشاف قوانين مطردة. لذا يفضل مارتي أن يعرف فسلفة اللغة من خلال تعريفه العام التالي للفلسفة :

«كما أشرتُ إلى ذلك في موضع آخر[1]، كل أبحاث عالم النفس، وكل الأبحاث المهتمة بما هو عام ومطرد، وهي أبحاث يتعين عليها أن ترتكز على أبحاث علم النفس، وتلتزم بها بحيث تكون في خدمة تقسيم هادف للعمل وفي انسجام مع الأبحاث السيكلوجية — أقول، كل تلك الأبحاث تسَمى أبحاثا فلسفية»[2].

لذا يجعل مارتي الميتافيزيقا وَعلم النفس على رأس العلوم النظرية في الفلسفة. ثم

---

(1) يقصد مارتي مقالته «ماهي الفلسفة» :
Was ist philosophie in Anton Marty. Gesammette schriften. B1, A1. pp : 69-94.

(2) Untersuchungen, 6

يستخلص مارتي تحديده لفلسفة اللغة من خلال الربط بين علم النفس والمنطق باعتباره سيكلوجيا الفكر كما أسلفنا. يقول مارتي :

«بوسعنا أن نعرف الفلسفة باعتبارها حقلا معرفيا ينضوي تحت لواء علم النفس وكل الحقول المرتبطة على نحو ضيق بالبحث السيكلوجي طبقا لمبدإ تقسيم العمل ؛ تدخل الميتافيزيقا (ونظرية المعرفة) ضمن العلوم النظرية، وتدخل الأخلاق وفلسفة الحق والسياسة (وعموما علم الاجتماع وفلسفة التاريخ) ضمن العلوم العملية، إضافة إلى المنطق وعلم الجمال، ويدخل أخيرا (...) مجال تاريخ الفلسفة، وكل الفروع الخاصة المنضوية تحته ضمن المباحث التاريخية ــ المحسوسة»[3].

ويلوح من خلال اختزال مباحث الفلسفة في علم النفس كما لو كان مارتي يقتفي آثار النزعات السيكولوجية Psychologismes التي تولّى فريجه صَدَّ نفوذها في مختلف دراساته[4]. غير أن مارتي يستعمل مصطلح علم النفس بمعنى متميز في دراسته للمنطق ولفلسفة اللغة. ويربأ هذا الاستعمال بمارتي عن أن يقع في أية نزعة سيكلوجية، كما وُسم بذلك خطأ من لدن البعض[5].

يرى مارتي، على النقيض من ذلك، اِستحالة تأسيس المباحث الفلسفية على علم النفس «عندما نعتبر قوانين المنطق والأخلاق بهذا المعنى خاصية سيكلوجية وعندما نخلط بين مفهوم «القانون» كأمر، معيار أو قاعدة لما هو صحيح أو سليم، وبين «القانون» في دلالته على وقائع عامة ــ ضرورية، كما هو الحال مع قانون الثقالة والجاذبية أو كما هو الحال مع قوانين العادة»[6]. فقد تقودنا بعض الدوافع السيكولوجية إلى القيام بسلوك معين، لكن ذلك لا يعني ضرورة الحكم بصحة السلوك، لمجردِ أنه ناتج عن قوانين سيكلوجية مطردة. فمن يؤسس

---

(3) مارتي ما هي الفلسفة ص : 87.

(4) خاصة في كتابه «أسس نظرية العدد» 1884 «Die Grundlagen der Arithmetik» كان هدف فريجة هو أن يخلص اللغة والمنطق ونظرية العدد من هيمنة النماذج السيكلوجية، وأن يقيمها على أسس منطقية مستقلة. ويلوح كما لو أن مارتي يعتنق نفس النزعة السيكلوجية التي يتصدى لها فريجة لكن الأمر غير ذلك، إذ اذهبُ إلى أن جدة فريجه في تأسيس المنطق الرمزي المعاصر لا تعادلها إلا جدة مارتي في تأسيس فلسفة للمنطق واللغة. وتتجلى معالم الجِدّة في التأكيد على وحدة الفكر الإنساني وعلى ضرورة استخدام علم النفس ــ بمعنى مغاير لما هو متعارف عليه اليوم ــ من أجل الاهتداء إلى الأسس المنطقية للدلالة والفكر رغم اختلاف الألسن واللهجات.

(5) كما فعل B. Adifaes في تعليقه على محاضرة مارتي «ما هي الفلسفة» والمنشور بالصحيفة الأدبية ببرلين سنة 1908 ص 155 «Berliner Literatur-Zeitung»

(6) Marty, Untersuchungen p : 7

المنطق والأخلاق على الملاحظات السيكلوجية لا يلتزم في ذات الوقت بأية خصائص معيارية منبثقة من هذه الملاحظات. فالباحث يجعل من المنطق والأخلاق فرعين من فروع علم النفس، وهو علم يدرس بشكل خاص ما يحدث في مجال الحكم Urteil والارادة Wille والاختيار Wahl باختلاف الظروف طبقا لقوانين الطبيعة. فالخلط، يقول مارتي، بين ما هو منطقي وما هو سيكلوجي ينتقل من تفسير ما نحكم به وما نعتقده في ظروف معينة طبقا لقوانين نفسية إلى الحكم بصحة أو صدق ما نحكم به أو ما نعتقده ؛ كما لو أن إمكانية تفسير سلوك معين طبقا لقوانين معينة تبرير صحيح لوجاهة السلوك، مما يؤدي حتما إلى نزعتين نسبية وذاتية ذَاتَيْ تأثير سلبي مباشر على مفهومي الحقيقة والعلم. فالقوانين السيكلوجية تفسر حالاتنا الواعية لكن لا تحكم عليها بالصدق أو الكذب، أي لا تبرر وجودها معياريا سلبا أو ايجابا.

إعادة صياغة مفهوم علم النفس

إن حالاتنا الواعية لا تنحصر فقط في الحكم بالصدق والكذب. والحكم لا يعدو أن يكون حلقة في تيار شعوري أوسع. ينشأ الحكم طبقا لمعتقدات معينة، وتنتج عن المعتقدات أو الحكم مبررات كافية لتفضيل القيام بفعل ما أو اختيار فعل كذا وكذا. والبحث السيكلوجي يقوم أساسا على فحص الصلات الضرورية بين الاعتقاد والارادة والحكم، فعندما نختار أو نقرر أو نحكم، نقوم بذلك طبقا لمعتقدات معينة، أو، كما يرى أرسطو، طبقا لمبدأ الرؤية[7]. فالمعتقدات التي يحيل عليها مبدأ الرَّوِيَّةُ علل ضرورية للقيام بسلوك معين : الارادة أو الاختيار أو الحكم. ويدرس علم النفس هذه العلل دون أن يتحول، مع ذلك، إلى علم معياري يحكم بصحة أو فساد المعتقدات، لأننا غالباً ما نسلك تبعا لها دون أن نعلم الشيء الكثير عن مصدرها، أو أن نتأكد من صحتها أو فسادها، صدقها أو كذبها. ولا نتمسك في الغالب باعتقاد معين لأننا نعلم شروط صحته، بل لأننا نتلقاه من خارج كما نتلقى أشياء العالم المادية. وتعتبر هذه الخصوصية الدلالية للاعتقاد ولمصدر الاعتقاد حجة ضد المطابقة بين ما هو صادق في ذاته وبين ما يقود الشخص في الواقع إلى اعتقاد ما أو إلى الحكم بصدق أو كذب قضية ما فالنزعة السيكلوجية باعتبارها نزعة علمية تخلط بين ما هو صادق في ذاته وما هو صادق في الواقع، وينشأ على نفس النحو وهم المطابقة بين ما هو قيم في ذاته Wertvolles وما نعتبره «خيرا» طبق لبعض قوانين الطبيعة. يدرس علم النفس القوانين الطبيعية

---

(7) أرسطو الأخلاق إلى نيقوماخوص، ترجمة إسحق بن حنين، وكالة المطبوعات. الكويت. الطبعة الأولى 1979 ص 114.

التي تدفع المرء إلى الاعتقاد الأخلاقي بقيم معينة دون أن تكون هذه القيم بالضرورة خيرة في ذاتها. فليس كل ما يكون قيما في الواقع طبقا لقوانين طبيعية يكون قيما في ذاته.

وقد يذهب البعض إلى فساد القانون الطبيعي السيكلوجي الذي يتحكم في الادراك والحكم والاعتقاد، فينتقد مثلا القانون الطبيعي المتحكم في الادراك لارتيابه في القيمة المعرفية لمصدر الادراك ؛ إذ قد يرى ان الحواس ليست ضمانة لصحة الأحكام. لذا، قد يرفض شهادة الحواس مع ديكارت ليقف عند شهادة البداهة Evidens. فتكون الأحكام والاختيارات، تبعا للموقف الديكارتي، شهادة على صحة الحكم وصحة الاختيار عندما تكون قائمة على البداهة، لكن مارتي يتصدى لهذا الموقف الديكارتي باعتباره نزعة سيكلوجية، فالبداهة ليست معياراً للصدق «إذ ليس كل ما يبدو بديهيا للواحد يبدو بديهيا لكل واحد»[8] إذ سيكون، حسب مارتي، من قبيل «النزعة السيكلوجية» الشنيعة أن نذهب إلى أن البداهة معيار للصدق، بالمعنى الذي نرى فيه أن حكما صادقا هو ما يلوح لنا على أنه كذلك باعتباره بديهيا من خلال شهادة التجربة الباطنية. يكون الحكم أو القضية الصادقة عامة كذلك بالنسبة لكل من يحكم بذلك. لكن ليس كل ما يلوح على أنه بديهي بالنسبة للواحد يكون كذلك بالنسبة لكل واحد آخر. فالبداهة الديكارتية تختلف كما وكيفا باختلاف الأشخاص. أما الصحة أو الصدق فيتمتعان بخاصية موضوعية مستقلة.

علم النفس : التجربة الخارجية والتجربة الباطنية

يعتبر علم النفس أساسا عند مارتي علما بالوظائف النفسية الكبرى، وهي وظائف التمثل Vorstellung والحكم Urteil والغرض Interesse. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الميتافيزيقا ونظرية المعرفة تفترضان تشريحا مسبقا لوظائف الوعي. لذا، يلح مارتي على القول[9] بأن أغلب مفاهيم الميتافيزيقا تنبثق من ملاحظاتنا بصدد سلوكنا النفسي ومن «استجلاء Romperzeption مضمونه المتميز»[10] فأهمية وضرورة التجربة النفسية في المباحث الفلسفية تجعلان منها رباطا مشتركا بين كل المباحث. وقد حاول الفلاسفة من جهة أخرى فصم العلاقة الجوهرية القائمة بين علم النفس ونظرية المعرفة، واضعين بذلك جملة من القيود على وظيفة علم النفس. فهم يرون أولا ضرورة تقييد المعارف النفسية في إطار المعارف المكتسبة من خلال التجربة الباطنية. ويرون، ثانيا، أن أسئلة نظرية المعرفة ـــ مثل الأسئلة

---

(8) ص 9 Marty, Untersuchungen

(9) راجع مقالته «Was ist Philosophie ?»

(10) ص 12 Marty, Untersuchungen

المتعلقة بمجال وحدود وقيمة المعرفة تبعا لموضوعها المعرفي ـــ تقع خارج مجال علم النفس.

وقد بذل مارتي الكثير من جهده لرفع هذين القيدين المضروبين على علم النفس. وهنا ستبرز الأهمية الفلسفية لعلم النفس. فمارتي يميز بين نوعين من التجارب : بين التجربة الباطنية والتجربة الخارجية. الأولى تجربة مباشرة والثانية غير مباشرة «فما يعتبره باطلاق معطى مباشرا من خلال ما يسمى بالتجربة الخارجية ليس شيئا آخر في الواقع غير جزء من التجربة الباطنية، أي تجربة الإبصار والسماع. وسيستحيل اطلاقا وجود أي علم طبيعي من دون هذه التجربة. فنحن **نستدل**[11] erxhliessen فقط على وجود المادة الفيزيائية ـــ وهي مادة نمتلك بصدد وجودها قناعة علمية ـــ باعتبارها علة للوجود المتوالي أو المتزامن المطردين لانطباعاتنا واستدلالات التجربة وحدها تستحق إسم التجربة الخارجية. وبهذا يستحيل تصور مفهوم علم طبيعي لا يعتمد أدوات ومعطيات التجربة الباطنية»[12] فمفهوم المادة أو الجوهر ليس معطى مباشرا في الوعي لأنه ليس موضوع تجربة مباشرة «فالمعطى المباشر الذي يتأسس عليه العلم الطبيعي (...) ليس أولا شيئا آخر غير بعض معطيات التجربة الباطنية، انه الوجود اليقيني المباشر لأفعال الأبصار وأفعال السمع»[13].

وينتج عن وجود نوعين من التجربة وجود نوعين آخرين من الاعتقادات : اعتقادات مباشرة، واعتقادات غير مباشرة. لا نعتقد من ناحية أولى فقط أننا نرى شيئا أو نسمع شيئا ؛ قد نكتشف فيما بعد أن هذا الاعتقاد كان كاذبا ويكفي أن نعود إلى الحجج التي يقدمها ديكارت[14] ضد شهادة الادراك الحسي لنتأكد من ذلك. لذا فنحن لا نقف عند هذا المستوى الأولي، بل نعتقد (فضلا عن ذلك) بوجود حالة وعي بصري أو حالة وعي سمعي بصرف النظر عن وجود موضوع للادراك البصري أو السمعي. والاعتقاد الناتج عن وجود حالة وعي إدراكي ليس عرضة للشك الديكارتي لأن الأمر يتعلق هنا بوجود تجربة مباشرة بينما ينصب الشك الديكارتي أساسا على التجارب غير المباشرة.

من ناحية أخرى، فإن القناعة غير المباشرة متعلقة بوجود موضوع فيزيائي للإدراك البصري من خلال التجربة الخارجية. وتتحول هذه القناعة غير المباشرة إلى قناعة علمية حينما نتبين ان العالم الخارجي بما فيه تجربتنا الخارجية علة لوجود تجربة باطنية، بصرف النظر عن طبيعة

---

(11) التأكيد من طرفنا على أهمية مفهوم الاستدلال لدى مارتي.

(12) ص 13 Untersuchungen

(13) ص 16 Untersuchungen

(14) ديكارت تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ترجمة انسي الحاج دار النشر عويدات.

الخصائص الفيزيائية أو الجزئية أو عن العلاقات المختلفة بين العناصر الموجودة في العالم الخارجي. فنحن نسلك في الواقع طبقا لعلل طبيعية لا نعلم في الغالب إلا النزر القليل عن خصائصها.

هكذا يأخذ علم النفس دلالته الفلسفية عندما يضم التجربة الخارجية ــ أي استدلالات التجربة لدى علماء الطبيعة ــ إلى التجربة الباطنية. ويسمي مارتي هذه التجربة الباطنية تمثلا Vorstellung أو تمثلا مفهوميا[15]. وهو نفسه يصبح موضوعا لتمثل آخر وهكذا دواليك. والتمثل الموجود في الوعي الباطني تمثل حقيقي، له وجود واقعي في الوعي، فهذا يعني وجود صيرورة نفسية واقعية. فعلم النفس يؤكد على التلاحم القائم بين التجربتين الباطنية والخارجية. فرؤية الألوان وسماع الأصوات لا تحمل في طياتها أية ضمانة ذاتية حول واقعية ما تقدمه لنا الألوان والأصوات الخ.. والحدوس الحسية ظواهر علينا أن نتساءل بصددها ان كان بوسعها أن تصدق كعلامة للدلالة على واقع معلِّل لها، أي على «شيء في ذاته» فيزيائي. وعلينا أن نتمسك بشيء واحد في هذا البحث، وهو أن تلك الظواهر معطاة في الواقع أي أننا نرى الألوان ونسمع الأصوات «فكل استدلال من التجربة (...) يتعين عليه أن ينطلق من معطى التجربة»[16].

أهم ما نستخلصه الآن من تحديد مارتي لعلم النفس هو أنه علم بالحالات والصيرورات الواعية أي علم وظائف الوعي. فهو يقدم تشريحا للوعي يقف فيه على وظيفة أولية وهي وظيفة التمثل. ونقف في التمثل على مستويين معرفيين مختلفين : مستوى المعرفة المباشرة ومستوى المعرفة الإستدلالية أي غير المباشرة، فتسمح لنا المعرفة المباشرة بالوقوف على علتها الخارجية في الواقع.

وهنا يتوقف مارتي عند القيد الثاني الذي وضعه بعض الفلاسفة على علم النفس، وهو قيد مفاده أن نتائج علم النفس ليست أكثر جدوى بالنسبة لنظرية المعرفة من نتائج العلوم الطبيعية. وهذا الموقف ليس جديدا فيما نسميه «**بحقيقة علم البحث**»[17]، إذ آلت العلوم التجريبية الجديدة على نفسها أن تحتل الواقع في رمته، وأن تستعيض بمناهج تجريبية مفتوحة يلتَفّ حولها عدد متزايد من العلماء عن المناهج التأملية في المثالية الكلاسيكية. لكن يتبين لنا مما

---

(15) يميز مارتي بين مفهوم التمثل ومفهوم الظاهرة بالمعنى الكانطي، فالمفهوم الأولى تواصلي ــ دلالي والمفهوم الكانطي ليس كذلك فالمفهوم الكانطي لا يعدو أن يكون تركيبا قبليا في المكان والزمان القبليين لمفهوم غير تواصلي، الادراك الحسي.

(16) ص 16 Untersuchungen

(17) وهو مفهوم استخدمه اشنيدلباخ للتمييز بين العلم كنسق مغلق والعلم كنسق مفتوح. راجع Schnädelbach (H) Philosophie in Deutschland (1831-1933) Surkamp 1983.

سبق أن العلوم التجريبية تفتقر في نظرية المعرفة إلى علم النفس افتقارها في ذلك إلى المعرفة المباشرة. فاستدلالات التجربة في العلوم ترتكز على وجود معطيات مباشرة في الوعي، أي أن التجربة الخارجية تتوقف على التجربة الباطنية والمعرفة الاستدلالية تتوقف على المعرفة المباشرة.

خلاصـــــة :

إذا استقر في الذهن كيف يحدد مارتي علم النفس باعتباره فلسفة تشريحية لوظائف الوعي، سهل علينا فهم تعريفه الدقيق لفلسفة اللغة :

«تنتمي إليها [إلى فلسفة اللغة] كل القضايا المنصبة على ما هو عام ومطرد في الظواهر اللغوية، وهي قضايا يَنظم بينها خيط رفيع بحيث تكون من طبيعة سيكلوجية مشتركة، أو لا يكون بالوسع تناولها من دون مساعدة مستفيضة على الأقل من لدن علم النفس»(18).

وهنا، لابد من بعض الملاحظات الأخيرة :

1) ليس كل بحث منصب على الظواهر الكلية والمطردة بحثا في فلسفة اللغة، وإلا ستكون فيسيولوجيا اللغة فرعا من فروعها.

2) لن تهتم فلسفة اللغة بالظواهر المطردة فقط، بل ستُعنى كذلك وأساسا بنظرية الدلالة، خصوصا إذا ما جعلنا من علم النفس فلسفة تسريحية لوظائف الوعي ومضامينه، وهذه المضامين هي ما تكشف عنه وتدل عليه الأدوات اللغوية. لكن ليس كل من يهتم بالدلالة فيلسوفا للغة، كما هو الشأن مع فقهاء اللغة، مع المؤرخين أو مع علماء المعجم.

3) إذا كان لزاما على فلسفة اللغة أن تعنى أساسا بالدلالة، فعليها تبعا لذلك أن تفحص الحدود التي تكشف عنها، وهي حدود يسميها مارتي صيغة القول Sprachform أو منهج التعبير Ansdrncksmittel. وتنقسم ذاتها إلى باطنية وخارجية، ويحاول علم النفس من خلال تشريح وظائف القول أن يميز صيغ القول التي تنتمي إلى الدلالة عن تلك التي لا تنتمي إليها.

* * *

مـراجـــع :

أرسطو : الأخلاق، إلى نيقوماخوص. ترجمة اسحق بن حنين. وكالة المطبوعات. الكويت. ط : 1. 1979.

---

(18) ص :9 Untersuchngen

Marty (Anton) : Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie ; Verlag von Max Niemeyer, Halle 1908.

Marty (A) : Gesammelte Schriften, Heransge-geben von J. Eisenmeiet, A. Kastil V. O. Krans, Halle 1916.

Schnädelbach (H) : Philosophie in Dentschland. 1831-1933. Surkamp erste Anflage 1983.

Meggle (Georg) : Hsg. Analytische Handlungstheorie, B1, Surkamp 1985.

* * *

الدكتور الطاهر وعزيز، يصدر كتاباً عن بنيوية كلود ليفي ستراوس

صدر عن دار الكلام كتاب جديد للدكتور الطاهر وعزيز بعنوان «بنيوية كلود ليفي ستراوس. ود. الطاهر وعزيز معروف بأعماله الجادة المتأنية، ونذكِّرُ في هذا الصدد بالخصوص بكتابه «**دوكامو**» المترجم (ط : 1 1973) لصاحبه «موريس لينارت»، وهو بحث انثربولوجي عن سكان كاليدونيا الجديدة يهتم بدراسة جانبي الشخص والأسطورة في العالم الميلانيزي.

أما كتاب «بنيوية كلود ليفي ستراوس» فيتناول في الباب الأول موضوع نشأة الانثربولوجية، والانثربولوجية البنيوية بشكل خاص، مع التركيز على مصادر الالهام والاستمداد عند هذا العالِم. ويُخَصَّصُ الباب الثاني لمبادئ وقواعد المنهاج البنيوي، بينما يُخصص الباب الثالث لدراسة الأسرة وعلاقة الخؤولة والطوطمية. وتأتي أهمية الباب الرابع من كونه يخصص بكامله لمنهج ستراوس في تحليل الأسطورة. وأخيراً يعرض المؤلف في الباب الخامس لانتقادات الدارسين الموجهة لأعمال ستراوس كما يعرض لرُدود ستراوس نفسه عليها [ص 164 — 166].

كتاب «بنيوية كلود ليفي ستراوس» له أهمية بالغة بالنسبة لمن يريد البحث في أسس البنيوية المعاصرة، وذلك لأنه صدر عن كاتب مختص ومعروف بجديته وأناته، ولاشك أن المكتبة العربية ستغتني بهذا العمل الرصين.

القراءة السيميائية والمشروع اللاهوتي : وقائع وتساؤلات(*)

لويس باني(**)
ترجمة :
نزار التجديتي

هل يجوز لي، بعد بضع سنوات من التجربة والممارسة، أن أقف في بعض آثار القراءة السيميائية للكتاب المقدس، بعهديه القديم والجديد (Bible)، على مشروع لاهوتي ؟ سأحاول في الصفحات التالية(1) رصد مكان الوقائع بينهما، وما ينجم عنها من تحولات تصاحبهما وتساؤلات تُطرح عليهما. سأنطلق، إذن، في حديثي عن العلاقات الموجودة بين العلوم الانسانية واللاهوتيات (Théologie) من تجربتي الخاصة مع القراءة الإنجيلية، تلك التي

(*) Louis PANIER, Lecture sémiotique et Projet théologique. Incidences et interrogations. in **Recherches de Sciences religieuse** 78/2, Avril-Juin 1990, pp. 199-220.

(**) أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأب جوزيف موان J.MOINGT، مدير مجلة **Recherches de Science Religieuse**، لسمَاحه لي بنشر الترجمة العربية لنص لويس باني الحالي بمجلة **دراسات س.أ.ل.**، وإلى صاحب النص ل. باني، المدير الحالي لِـ CADIR ولمجلة **Sémiotique et Bible**، أولا، لموافقته على هذه الترجمة، ثم لمساهمته غير المباشرة في إنجاز الترجمة من خلال النقاش الذي جرى بيننا حول التصورات السيميائية الخاصّة التي يوظفها نصه. كما أشكر الأب جان كالو J. CALLOUD على مساعداته المتعددة، والدكتور أنور لوقا على مساهمته التقنية المباشرة، التي خصت المعجمين اللاهوتي والسيميائي، وكذا صديقي مصطفى المخلوفي للفته انتباهي إلى هذا النص قبل نشره.

(1) قدّمت هذا العرض بـ Faculté de Théologie de Lyon، في فبراير 1990، لمناقشة رسالتي للدكتوراه في اللاهوتيات المعنونة،

Une écriture à lire : L'Evangile de l'Enfance selon saint Luc. La cause des humains dans la naissance du fils de Dieu. Approche sémiotique et lecture théologique (Faculté de Théologie de Lyon, 1990, p. 543).

مارستها مع عدة جماعات، أخص بالذكر منها جماعة كَدِير CADIR[2]، في مناسبات عديدة، ومنها بمناسبة عملي في رسالة حاولت فيها جاهداً الجمع بين قراءة إنجيلية وتفكير لاهوتي، من جهة، وبين بناء النماذج النظرية للدلالة وتطبيقها، من جهة أخرى.

إنه بإمكاننا تناول علاقات السيميائيات باللاهوتيات من جوانب متعددة : من جهة «الموضوعات» الموازية لاختصاصاتهما ــ هذا إذا كان في استطاعتنا تحديد اختصاصات هذين «العلمين» ــ ؛ أو من وجهة نظر معرفية انطلاقا من طرق ومعايير الحقيقة والتحقق الخاصة بهما. غير أني سأروم هنا، على وجه الخصوص، «أثر الجذب» الذي تمارسه السميائيات على المشروع اللاهوتي، وبالتأكيد، الوجهة التي يمكن للمارسة السيميائية أن توجه نحوها مشروعا لاهوتيا.

تبدو مسألة العلاقات بين السيميائيات واللاهوتيات جديدة كل الجدة، إذ طُرحت كإشكال في السبعينات عندما دخل ما كان يسمى آنذاك بالتحليل البنائي حقل الدراسات الإنجيلية[3]. ذلك لأن هذا التحليل غيّر بصورة محسوسة مقاربة النص الإنجيلي، وبالتالي، طريقة استعماله ووظيفته بالنسبة للاهوتيات، وأيضا لأن التحليل البنائي بدا وقتها مقترنا بنظرية منظمة غاية التنظيم، وبأساليب دقيقة، وبلغة واصفة تدعو للخشية أحيانا. فلا غرو أن يصدم، هذا العلم، أو بالأحرى هاته التقنية التحليلية، الذي كان يبدو شكلانيا محضا متنكرا للتاريخ وللذات، عادات القراءة وكيفيات الاشتغال باللاهوتيات والتفكير داخلها.

والواقع أن تاريخ العلاقات بين السيميائيات واللاهوتيات أقدم من ذلك بكثير، إذ يمكننا أن نبين كيف أن هذين الاختصاصين يشكلان «زوجا قديما»، وكيف أن مسألة الدلائل (signes)، وظيفتها وتأويلها، شغلت قديما التفكير اللاهوتي من سان أوكستان S. Augustin إلى يانكل Jüngel. لأن وحي الله للبشر، وتجليه على ساحة التاريخ والأحداث، وحضوره في الكتابة السماوية (Ecriture) وفي يسوع الإنسان، هو، في نهاية المطاف، إشكال سيميائي، يمس مسألة المعنى ومسألة الدلائل ومسألتي التمثيل (représentation) والتأويل. فأوكستان،

(2) «مركز تحليل الخطاب الديني» (Centre pour l'Analyse du Discours Religieux) [الذي يُشار إليه بحروفه الأولى CADIR] معهد تابع لـ Fac. de Théologie de Lyon، وأيضا لـ URL n° 7 (CNRS)، يختص بالبحث العلمي وبتكوين الأطر في السيميائيات الأدبية، وبتطبيق هاته الأخيرة على ميدان الخطاب الديني. ويصدر المعهد مجلة **Sémiotique et Bible**.

(3) Cf. BARTHES R. et al. : **Exégèse et Herméneutique**, Paris, Seuil, 1971, et DELORME J. : Incidences des sciences du Langage sur l'exégèse et la théologie, in LAURET B. et REFOULE R., **Initiation à la pratique de la théologie**, t. I, Paris, Cerf, 1982 (299-311).

مثلا، سبق له أن طرح، في كتابه **De Doctrina Christiana**[4] هذه المسائل السيميائية طرحاً دقيقا ومعاصراً بصورة مدهشة، مُعالجا القضايا الأساسية للتفكير اللاهوتي من منظور سيميائي، ومن خلال أبعاد الأنثروبولوجيا السيميولوجية. مما يدفعني إلى عرض وجهة نظره، ولو بشكل سريع وخاطف.

بالنسبة لأوكستان، هناك الأشياء (choses)، وهناك الدلائل. فالدلائل أشياء تدل على أشياء أخرى[5]. أما الأشياء، حين تكون مجرد أشياء، فإنها تقوم بالنسبة للبشر مقام مواد للاستعمال أو مقام مواد للاستمتاع[6]، ويوجد بين هذين النوعين من الأشياء «شيء قائم بذاته»[7] (Chose ultime)، يقوم كحد فاصل بينهما، لا يدل على شيء غيره، ولا يمكن استعماله لغرض ما : هذا الشيء يسميه أوكستان «الأب والابن والروح»، ويشكل، عنده، غاية المُتع، لذلك فهو يصفه كبنية قائمة بذاتها، وليس معنى من المعاني أو قيمة من القيم. داخل هذا الجهاز السيميائي الذي لا تغيب فيه مسألة رغبة الانسان، يشغل وَضْعُ الإِنس مكانا مشتركا ومقسوما : بين الدلائل والأشياء، بين استعمال الأشياء والاستمتاع بها[8]. إنه وضعٌ غير ثابت، قابل لخلق لُبْس بين الدلائل والأشياء، بين مواد الاستعمال ومواد الاستمتاع. لهذا السبب، فالمهمة المنوطة بالانسان، في نَظر أوكستان، هي التأويل، إذ به يتحرَّر الانسان من عبودية الدلائل. ويتبع ذلك، أن المسيحيين، بفضل المسيح، كلمة الله، متحررون من قيود الدلائل، لتمكنهم من تأويلها، والتعرف بذلك على مكانهم الحقيقي كإنس[9].

إنني لا أرمي من وَرَاءِ هذا العرض. ضمان «كفالة» من آباء الكنيسة لمشروعي، بل إبراز العلاقة الحميمة جدا بين اللاهوتيات الأساسية(*) وسيميائيات لا تهمل مسألة الذات الانسانية. كيف لا، ويانكل يذكر في مقدمة كتابه[10] **الله سِرُّ العالم** (Dieu mystère du

(4) AUGUSTIN : **De Doctrina Christiana**, in **Oeuvres de S. Augustin**, vol. II, Bib. Augustinienne, Paris, DDB, 1949.

(5) Augustin : Op.cit., I, II, 2 ; II, I, i.

(6) Id. : **Ibid**, I, III, 3

(7) Id. : **Ibid**, I, V, 5

(8) Id. : **Ibid**, I, III, 3

(9) Id. : **Ibid**, III, V, 9 - IX, 13

(10) JUNGEL E. : **Dieu mystère du monde**, t. I, Cerf, 1983, pp. 3-16 en particulier.

(*) تختص اللاهوتيات الأساسية (Théologie fondamentale) بالعقائد المسيحيّة الجوهرية التي تدور حول الثالوث : الأب والابن والروح. وتقابلها، في المعجم اللاهوتي، اللاهوتيات العملية (Théologie pratique) التي تهتم بالسلوكات والمعاملات الدنيوية للمؤمن (المترجم).

(monde) بمواقف أوكَستان ويستشهد بها، مُلمحاً إلى أن الرهان الأساسي للمشروع اللاهوتي يكمن في التساؤل عما إذا كانت كلمة «الله» دليلاً (signe)، وفي هذه الحالة، كيف يدل هذا الدليل على المسمى، وكيف يمثله ؟

العلاقات قديمة، إذن، بين اللاهوتيات والسيميائيات، والحضور الحالي للسيميائيات في المشروع اللاهوتي لا يمكن عَدُّهُ فضيحة من الفضائح أو حدثا ثوريا، بل عودة جديدة للاهوتيات إلى مسألة حقيقة الانسان داخل كَوْنِ الدلائل، وما هو بالأمر الهيّن في ثقافة، مثل ثقافتنا، تعتمد الإبلاغ والتواصل. سأقدم للعلاقات بين السيميائيات واللاهوتيات انطلاقا من وجهة نظر **السيميائيات الأدبية** التي ولجت باب اللاهوتيات من عتبة القراءة الانجيلية، لأُبين كيف بإمكان السيميائيات أن تعيد، اليوم، تنظيم علاقة التفكير اللاهوتي بالقراءة الانجيلية. لهذا الغرض، سأتحدث، في القسم الأول من هذا العرض، عن السيميائيات كممارسة لقراءة النصوص وتأويلها، ثم سأشير، في القسم الثاني، إلى بعض الوقائع الملموسة للسيميائيات على اللاهوتيات، وكذا بعض التوجهات المحتملة، على إثر هذه الوقائع، للمشروع اللاهوتي.

I ـــ السيميائيات : ممارسة في القراءة وفي التأويل

يعود ما أعتمده من سيميائيات، إلى الجهاز النظري والمنهاجي الذي اقترحه كريماص[11]، وكما يستعمل حاليا في أبحاث كَدِير، هناك بالطبع نظريات سيميائية أخرى، مثل تلك التي ترتبط بأسماء ش.س.بيرس، وبارت، وإيكُو، كما توجد استعمالات مختلفة للنظرية الكريماصية.

شخصيا، أنظر إلى السيميائيات **كممارسة** قبل كل شيء، متجنبا الحديث عنها كـ «**منهج**» لضيق وغموض هذا المصطلح. لقد كنا نتجادل فيما بيننا، منذ عشر أو خمس عشرة سنة، حول المناهج المستعملة في التفسير الانجيلي (exégèse biblique) : مناهج النقد التاريخي، المنهج البنائي، التحليل النفسي، المنهج المادي (أو الاجتماعي)، ناظرين إليها، في الغالب، كمناهج قابلة للتطبيق «الميكانيكي» على النصوص، وكما لو أنه في مقدورنا أن نستخرج بواسطتها من النصوص نتائج معينة استخراجاً «آليا» ؛ واهمين أنه بجمعنا لكل هذه المناهج في مقاربتنا للنص الانجيلي سنحصل على نتائج أكثر شمولية، وأقرب إلى «المعنى الفعلي» للنص. لقد كنا ننسى أنه وراء كل تطبيق لمنهج من المناهج قارئ

---

(11) GREIMAS A. J. & COURTES J. : **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage**, Hachette, 1979. Voir également GROUPE D'ENTREVERNES : **Analyse sémiotique des textes**, Lyon, PUL, 1979 ; et pour la lecture biblique : GIROUD J. C. & PANIER L. : **Sémiotique**. Une pratique de lecture et d'analyse des textes bibliques, **Cahiers** Evangile, n° 59, 1987.

يفصح عن رغبته في القراءة. لهذا بالذات، إذا كنت أتحدث هنا عن السيميائيات كممارسة فلإِحْقاقِ هذا القارئ الذي «يتصرف» مع منهاجية وطرق تحليل ومناهج تتوسط علاقته مع النص لتُحورَ محتواه، يترتب عن ذلك، أن المعنى ليس **معطى** مسبقاً، يمكن العثور عليه «وراء النص»، بل نتيجة لـ **عمل** ينخرط فيه القارئ انخراطاً، نتيجة لِـ **بناء** دلالي تُسفِر عنه نماذج نظرية. وليست هذه النماذج بـ «الشبكات» التي تقوم بغربلة المعنى وتصفيته لتحتفظ بقسم معين منه فحسب، بل مجرد أدوات مساعدة تتيح لنا بناء موضوع يقع في حيز الدلالة، وبالشكل الذي يجعل منه موضوعا قابلا للفهم(12). فما يُدرك كمعنى يوصف كمبني أتاحته النماذج.

1) ما يُميّز السيميائيات عن التحليل البنائي والسيميولوجيا

سأحدد مفاهيم التحليل البنائي والسيميولوجيا والسيميائيات قبل أن أشرع في الحديث عن خصوصيات القراءة السيميائية.

لقد كان يجري الحديث، طيلة عدة سنوات، عن التحليل البنائي باعتباره منهجا في التفسير، لاحقا بالتيار البنيوي الذي عرفته فرنسا في الستينات من هذا القرن، يعتمد البنيات في وصفه للمعنى (أي يأخذ بعلاقات الاختلاف بين العناصر الموصوفة). وكان منصبا آنذاك، حسب التطبيقات التي صاحبته، على **منطق الحكي** (logique du récit)، يصفه على شاكلة ملفوظات منطقية لتحولات العلاقات، بواسطة قائمات الملفوظات السردية والبرامج التي تنجزها. بيد أن هذا التحليل، الذي ظهر وقتها بمظهر موضوعي، أخاذ، كما كان مشدوداً إلى مفهوم انطلاق النص ومأخوذاً بالصياغة الشكلية للنصوص، ظل عاجزا عن الاحاطة الفعلية بما يسمى «المكون الخطابي» (composante discursive) للنصوص، أي منظومة العناصر الصُّورية (éléments figuratifs) ـــ الممثلون (acteurs)، الزمن، الفضاء ـــ التي تقوم عليها الأدوار (rôles) الموصوفة في المستوى السردي، وأدى افتتانه المفرط بالشكلانية وذوبانه في الاستنساخ المنطقي، القريب من الآلية، للحكي إلى إغلاق أبواب القراءة والتأويل. مع كامل الأسف، كثيراً ما أوخذت السيميائيات من هذا الجانب السلبي للتحليل البنائي.

وإذا كنا قد مارسنا طيلة عدة سنوات هذا النمط من التحليل (البنائي)، فإن النصوص التي درسناها، وبوجه خاص، حكي الأمثال (récits paraboliques) وحكي المعجزات، نبهتنا إلى أهمية المنظومة الخطابية في تنضيد الدلالة (structuration de la signification). ولذلك أتى استبدال مصطلح «التحليل البنائي» بـ السيميائيات ليشير إلى ضرورة اعتماد منظور أعم

(12) GRANGER G. G. : **Essai d'une philosophie du style**, A. Colin, 1969.

لتحليل النصوص، يحيط، في آن واحد، بالبعد السردي والبُعد الخطابي وبترابطهما الجوهري في البعد التلفظي الذي سأعود إلى الحديث عنه لاحقا.

في مجال التفسير الانجيلي، تشغل حاليا **السرديات** (narratologie)، التي تزامن ظهورها والسيميائيات، مكانا مرموقا، إنها شكل من أشكال تحليل الحكي يهتم بوصف كيفية تنظيم السرد للحكي، وبوضع نمطية لكيفيات هذا التنظيم، أو كذلك بوصف العلاقات بين وضعية الحكي ووضعية الراوي من جهة الزمان والمكان والشخوص(13). مما يجعل من السرديات والسيميائيات مجالين في البحث مختلفين : إذ الأولى تدخل في إطار بلاغة سردية وظيفتها تبيان كيفية انخراط القارئ في تنظيم الحكي أو تصريفه(14)، في حين لا تستعير الثانية هذا البعد البلاغي مهتمة بالحكي باعتباره نصا أو عملا أدبيا.

يمكننا تعريف المشروع السيميائي بعبارة واحدة : إنه مشروع **علم للدلالة كما يَصُوغها الخطاب داخل النصوص.** مما يجعل السيميائيات، تختلف عن **اللسانيات والسيميولوجيا.** ذلك لأن اللسانيات تهتم بالمنظومة النصية لدلائل اللغة (أي بصياغة الكلمات داخل الجملة، أو بصياغة وحدات من الجمل داخل النص)، ويأخذ اهتمام السيميولوجيا بالدلائل شكلا أوسع مرتبطا باستعمال الدلائل، مُشكَّلَةً من دال ومدلول، أي بطريقة توظيف الخطابات للدلائل عند الإبلاغ، وما يصاحبها من آثار اجتماعية وتداولية. في حين تشتغل السيميائيات على مستوى آخر، إنها تهتم بتفكيك الدلائل، أي بالعناصر والأشكال القابلة لتشكيل «الدلائل، لا بالدلائل المُشكَّلَة(15). لأنه لا يمكن اختزال النّص إلى معمار من الدلائل المُشكّلة، ولأن دلالة النص لا يقوم بها معنى الدلائل التي تكونه، ولا معنى مجموع الدلائل أو المعنى الناتج من تآلفها. دلالة النص جزء لا يتجزأ من التنظيم الخاص بالخطاب («بصياغة الخطاب»)، ولذلك يتوجب علينا مقاربتها عبر وحدات أخرى غير الدلائل، أي ينبغي البحث عن البنيات القائمة بتنسيق الدلائل في مُتَجَلّى النص. مما يبرر اعتماد السيميائيات للمبدأ الأول في تحليلها : مبدأ المحايثة.

2) مبدأ المحايثة

فبما أنه لا يوجد منفذ مباشر إلى المعنى انطلاقا من مُتَجَلّى النص، ولأن النص كُلٌّ من الدلالة غير قابل للتجزئة، فإن مبدأ المحايثة طريقة في التحليل تأتي لمراعاة انقسام النص إلى

---

(13) تعتمد هذه الأبحاث أعمال جنيف، انظر : G. GENETTE, **Figures III**, Seuil, 1972.

(14) ALETTI : **L'art de raconter Jésus-Christ**, Seuil, 1989.

(15) تقوم السيميائيات المُقَدَّمَة هنا على المبادئ المعرفية للسانيات يلمسليف، انظر كتابه :
L. HJELMSLEV, **Prolégomènes à une théorie du langage**, Paris, Minuit, 1971.

محتوى (contenu) وتعبير (expression) مقترحة، لوصف الدلالة، شكلا للمحتوى متخلص من إطار الكلمات والجمل التابع، لا لمستوى المحتوى، بل لمستوى التعبير، أي متخلص من التشكيل الذي تقدمه الدلائل. غير أنه بإمكان هذا الشكل أن يُلْحَقَ بعد ذلك بمنظومة التعبير لمنحها معنى ولتأويل عناصرها من جهة المحتوى.

يقوم شكل المحتوى على «غير الدلائل» (non-signes)، وهي العناصر التي نسميها على إثر يلمسليف صوراً (figures) أي تلك العناصر التي لا تحمل أية دلالة في ذاتها (كدوالّ بدون مداليل)، لكنها تمتلئ دلالة بمجرد ترابطها وتسلسلها داخل الخطاب. ويرتكز عمل القراءة السيميائية، إذن، على ربط هذه الصور، ومَفَادُ ذلك أن قراءة النص لا تقتصر على الانتقال من الدلائل المرصودة إلى المعنى أو إلى الرسالة، بل من الدوال التي يقوم الخطاب بربطها إلى تأويل دلالتها. فالتأويل عبارة عن إقامة ترابط دالٍّ بين عناصر غير دالة في ذاتها. هكذا، تمثل القراءة السيميائية طَرْحاً لفرضية تغطي منظومة المحتوى، أي فرضية تشمل مسارات (parcours) الصور المترابطة، فرضية تكون قابلة التطبيق على النص كما يتجلى لنا وقادرة على منح معنى لِعناصره، لتأسيسه كدليل[16]. فالسيميائيات قراءة «بالقلب»، تنطلق من المحتوى ومن كيفية تمفصُله لكي تلحق بعد ذلك بالتعبير مُؤولة عناصره، إذ لا يتعلق الأمر مُطلقا بتحليل عناصر **التعبير** بل بتأويلها انطلاقا من افتراض معين لتمفصل المحتوى، وتمثيله في شكل نماذج نظرية.

التأويل سابق للقراءة، كَمَا نرى، وفعل مؤسس لها. إنه ليس بنوع من الحكم يصدره القارئ حول قيمة (valeur) رسالة تلقاها أو امتلكها على شكل مسبقات أو حول مدى مقبوليتها، كما قد يُظن، بل يشكل التأويل الفعل الأول الذي يتيح عملية القراءة والذي من خلاله يتجسد القارئ كذات لصيقة بالخطاب. وليس القارئ ذلك الشخص الذي يُقيّم المعنى انطلاقا من «موسوعته» الخاصة، أو من كون قيمه، أو من عالمه فحسب، بل هو أيضا ذلك الذي يُرفع عنه الحجاب، وذلك الذي ينكشف لذاته، داخل المنظومة الدالة التي ينجزها أثناء القراءة التي يقوم هو بها، لذلك يعتبر القارئ، من جهة كونه ذاتا، أثراً من آثار القراءة الأمر الذي يدفعنا إلى التطرق إلى المبدأ الأساسي للسيميائيات الأدبية : مبدأ التلفظ (principe d'énonciation).

3) مبدأ التلفظ

يوفر لنا مبدأ المحايثة معالجة فريدة لعملية التلفظ، حيث يجنبنا الخلط بين التلفظ وعملية إنتاج النص أو بين التلفظ والإبلاغ الذي يتم بين مرسل ومستقبل. فاعتماد مبدأ التلفظ يأتي

(16) GENINASCA J. : Sémiotique, in DELCROIX M. & HALLYN F., **Introduction aux études littéraires - Méthodes du texte**, Gembloux, Duculot, 1987 (pp. 48-64).

نتيجة لاعتبارنا النص كلا من الدلالة، و«عملا» قائما بذاته، ووصفنا للدلالة من مستوى المحايثة، وكذلك لاعتبارنا أن لبنية أو لشكل المحتوى جهازاً مُنَضِّداً تعود إليه (instance de structuration).

يفترض ترابط الصور داخل الخطاب، المشكل للدلالة والمؤول لها، «جهة مُنضِّدَة» غير مرتقبة، هذه الجهة هي التي يغدو معها تسلسل الصور «ناطقا» في اتجاه قارئ تُفرزه عملية صياغة الخطاب (la mise en discours). هذا القارئ يشغل، في السيميائيات، مكانة المُتلَفَّظِ إِلَيْهِ (énonciataire)، ويحيل إلى القطب الآخر لمحور التلفظ، قطب المُتَلَفِّظ (énonciateur) الذي يشكّل نقطة مجهولة تتعلّق بها سلسلة الصور، وتحدّد عند كريماص جهاز التلفظ.

لا يطابق المُتَلَفَّظُ إِلَيْهِ والمُتَلَفِّظُ، في السيميائيات، شخصي القارئ والمؤلف، بل هما قطبان، أو جهتان، لصيقان بصياغة الخطاب وبشكل محتوى الدلالة لا برسالة النص. فهما لا يقومان مقام أماكن يوجد عندها المعنى (معنى سابق عليهما أو ملازم، دونهما، للنص المُرْسَلِ)، بل هما مجرد عناصر نظرية يفترضها ترابط الصور. مما مُؤدَّاه أن التلفظ مرتبط في السيميائات بتنضيد الدلالة وبفعل التأويل المتيح لعملية القراءة.

ينجم عن اعتماد مبدأ التلفظ نتيجتان هامتان تخصّان القراءة :

أولاهما : تَبعيَّةُ التواصل والإبلاغ للدلالة، لا العكس، فالدلالة ليست رديفة أو منتوجاً لهما، بل هي التي بواسطتها يصبح التواصل والإبلاغ ممكنا وتغدو ملامسة أدوار المرسل والمستقبل، عبر أقطاب التلفظ، ممكنة.

وثانيهما : يجب أن نعترف بضرورة وجود **نص** و«**مأوى**» مُباشرة القراءة. فلا تقوم القراءة السيميائية من بديهية وجود «شفافية» معينة للنص، وإنما تضع بينهما، بينها وبين تلك الشفافية، وعلى شكل انزياح منهما :

أ) نصا مطروحاً في **كثافته**، أي تجلٍّ للنص خَال من المعنى،

ب) وقارئا باعتباره ذاتا تابعة لعملية التأويل، وملازمة للتنضيد الدال لصور المحتوى غير الدالة : هذا التنضيد يضع القارئ عند الحدود المتاخمة للّامعنى وللدلالة، طارحاً إياه، في مَقولِ النص، كمُتَلَفَّظٍ إِلَيْه لم تكن لتمسح برؤيته أو تمثله أية كلمة من كلمات النص ولا أي دليل من دلائله. على هذا المنوال، «تقودنا القراءة السيميائية إلى تصور النص كـ **عمل**، والقارئ كـ **ذات** لصيقة بفعل التأويل وملازمة لعملية تلفظ الخطاب المشيّد أثناء القراءة.

تلك هي المبادئ التي توجه ممارسة القراءة السيميائية قدمناها بسرعة حتى نتمكن أن نرصد بعض وقائعها على المشروع اللاهوتي، والتوجهات التي تفتحها في وجهه.

II ــ وَقائع وتساؤلات مطروحة في طريق المشروع اللاهوتي

تحظى القراءة السيميائية للكتاب المقدّس باهتمام خاص من طرف اللاهوتيات، لماذا ؟ لأنه يتعلّق الأمر، من جهة، بالكتاب المقدس، وبالتالي، فكيفية مقاربة نصه وقراءته وتأويله تهمُّ اللاهوتيات (أساسا)، وفي هذا الصدد، للتصور الخاص الذي تحمله السيميائيات لِـ **النص والخطاب**، انعكاسات على الكيفية التي يمكن بها ربط التفسير الانجيلي باللاهوتيات من جديد ؛ ومن جهة أخرى، فإن اعتبار القراءة **كممارسة** ذاتية في التأويل، وليس فقط كوسيلة لمعرفة أو امتلاك **المعطى** الأوّلي للإيمان، لها أهميتها البالغة بالنسبة للاهوتيات. إذ لا جرم أنه يَهُمُّ كثيرا اللاهوتيين أن ينظروا إلى هذه الممارسة بآعتبارها ممارسة للايمان، أي ممارسة كنيسية، وبالتالي، يهمّهم تحليل الشروط التي تتطلبها دلالاتها والآثار التي تخلقها لتأسيس ذوات مؤمنة.

هكذا إذا كانت السيميائيات ممارسة في التأويل، تضع القارئ موضع ذات منخرطة في عملية القراءة، فإن مكانها، هو نفس المكان الذي يجمع الكتابة الإنجيلية باللاهوتيات، والذي كان يشغله قديما كلام الله قبل أن تَحْدِثَ القطيعة المعرفيّة، التي بدأت مع القرن السابع عشر، فصلا بين نصوص إنجيلية خاضعة للدراسة النقدية قبل أن تكون مطروحة للقراءة، من جهة، ولاهوتيات متروكة للضوابط الكنيسية والوثوقية(*)، من جهة أخرى. يبدو لي أنه في مقدور

(*) إذا كان يبدو للمؤلف أن السيميائيات قادرة على المساهمة في تشييد لاهوتيات جديدة فذلك لأمرين، يرتبطان ارتباط الدافع بالهدف : 1) **(استراتيجي)** : ان القراءة السيميائية التي تدعو وتلتزم بالانصات المطلق لما يقولهُ النص تعد خير من يستجيب للمحيط الذهني النموذجي الذي ترعرعت فيه الأناجيل : حيث كانت تقدم نفسها ككلام مُبشر لا كمادة للتحقق العلمي ؛ 2) **(منهجي)** أمام تضارب الآراء التاريخية والعلمية والفلسفية حول حقيقة الوحي وحقيقة الايمان، يظل النص الإنجيلي ــ الذي جهدت القراءة المؤمنة في رفعه. عبر الأجيال، فوق التاريخ وتغيّراته ــ «الحقيقة الثابتة» التي يجب أن تستوقف الباحث في حقيقة الايمان.
ذلك لأن الدراسات النقدية ــ تاريخية أو فيلولوجية أو غيرها ــ التي نبشت في الأناجيل لأهداف مختلفة (التحقق من تاريخيته لضمان حقيقة الإيمان، اثبات الوجود الفعلي لبعض الشخصيات الدينية لمنحها القداسة (canonisation)، الخ) هذه الدراسات النقدية انتهت إلى «الطابع الأدبي» الغالب على النص، بالمعنى الإيجابي للكلمة. ولا يعني هذا خُلُوّ النص الانجيلي من كل طابع أو إحالة تاريخية، فقراءته وتداوله من جيل إلى جيل يكرسه **كنص له تاريخ**، بل غياب المنظور التاريخي ــ كما نأخذ به اليوم ــ عند مُحرّريه، وبالتالي تَوَهُّم الذين أخذوا به قديما أو الذين ما فتئوا يأخذون به اليوم. بطبيعة الحال، تنتمي قراءات الإنجيل إلى مراحل تاريخية مختلفة، كل واحدة منها تخبرنا عن كيفية تلقيه وعن **الرهان** المعاصر الذي سجلته : فالقراءة التاريخية، مثلا، تمثل مرحلة **تحول** النص من مستوى **الكلام** (الإلّهي) إلى مستوى **الكتاب**، من مستوى **الوحي** والتبشير إلى **التقنين** والتقعيد الكنيسي، من مستوى **القراءة** إلى مستوى **الدراسة** : وهي لذلك تعتبر حدثا خطيراً في تاريخ اللاهوتيات لأنها تؤدي إلى **قطيعة** =

السيميائيات أن تعيد طرح مسألة العلاقة بين التفسير واللاهوتيات، وبين القراءة الإنجيلية والتأويل المؤمن (interprétation croyante) طرحاً متجدداً، ومن ثم «إحقاق هذه اللفظة المنسية من تاريخ القراءة دون أن تغفل صرامة الشروط المنهجية. تلك هي أولى الوقائع أو الانعكاسات الناجمة عن لقاء السيميائيات باللاهوتيات، أي اتخاذ مكانٍ لاهوتي من ممارسة القراءة الإنجيلية، وجعلها «تمرينا» للذات المؤمنة، أما الوقيعة الثانية فتخص مسألة الذات. إن ممارسة القراءة السيميائية تؤدى حتما إلى طرح هذه المسألة، ففعل التأويل يُخْرِجُ القارئ من مكان تحرك الصور المصاغة داخل الخطاب كذات للتلفظ (sujet d'énonciation)، حيث يكتشف المؤوِّل أنه **يُتَكَلَّمُ عنه كذات** في النص الذي يقرأه. مما يدفع اللاهوتيات إلى معالجة مسألة الذات كما تتقدم داخل الخطاب الانجيلي : لأن النصوص الانجيلية لا تحيل فقط إلى أحداث التاريخ فيكون على اللاهوتيات تحيين معناها في الذاكرة، بل تحيل أيضا إلى الذات الانسانية، وهي لذلك لها **دلالة إحالية**، فمن واجب اللاهوتيات أن تجيب عما يقال فيها عن الذات الانسانية. سأفصل القول، الآن، حول هاتين الوقيعتين وما يترتب عنهما من تساؤلات.

1) علاقات اللاهوتيات بالتفسير وبالقراءة

لقد عُولجت النصوص الانجيلية في عمومها منذ حوالي قرنين، باعتبارها موضوعات خاضعة في التفسير الانجيلي للدراسة النقدية، **كوثائق** تاريخية تروي وتعلق على هذا التاريخ الذي انخرط فيه الله وتجلى، أو تروي تاريخها نفسه : ظروف تحريرها وانتشارها وتلقيها. وكذلك فعلت اللاهوتيات المعاصرة، وبوجه خاص المسيحيات (christologie)(**)، حينما قامت على أساس معالجة وثائقية للكتاب المقدس مما أثار عدة مشاكل في وجهها، سأذكر بها على وجه السرعة، ثم سأبين كيف أن المنظور يتغير حينما نعتمد قراءة تأخذ هذه النصوص لا **كوثائق** بل **كآثار** (monuments) **وكأعمال دلالية** (œuvres de signification) تنتظر قارئا يُؤولها. يتعلق الأمر، إذن، بتصورين متميزين لمعنى النصوص، وبرؤيتين مختلفتين لقصدها الاصالي (التاريخ أو الذات الانسانية)، وبموقفين مختلفين من الواقع (réalité) ومن الوجود الفعلي (réel)، كلاهما يمثلان هدفين مختلفين للاهوتيات، وليكن في علم الجميع أن القراءة السيميائية لا تلغى القراءة الوثائقية، بل تبرز ما تستند إليه القراءة الوثائقية وما تُخفيه. وهو أن

= بينه وبين القارئ المؤمن أي إلى نهايته كنص ديني. في حين ترمي القراءة السيميائية إلى وصل ما انقطع، وهي لذلك تعد أيضا خير مُسَجِّل لسلسلة القراءات التي سبقتها، دَليلاً قاطعاً على أنها مرحلة «**تالية**» في تاريخ القراءات، لا تلغى ما سبقها بل تقوم عليه وتنطلق منه لتشير إلى **تحول في المنظور** الذي تُقرأ منه وفي الرهان الذي تسجله (المترجم).

(**) الدراسات المتخصصة في المسيح باعتباره معتقداً (المترجم).

النصوص مطروحة للقراءة، قبل كل شيء، وأنها تُقرأ، بمعنى أنه يوجد قُرَّاء يتقدّمون لقراءتها.

لقد كان على اللاهوتين، في وقت طغت فيه الإشكالية التاريخية على التفسير الانجيلي، جمع **معطيات** التفسير التاريخية كرها أو طوعا ـ ومنها ما هو وضعي ومنها ما هو محتمل فقط ـ، أو بالأحرى التعامل معها دون الانجراف كُلّيا معها، لاستخلاص فهم يحيّن معنى هذه المعطيات في تجربة الإيمان الحاضرة. وكان عليهم أن يتجنبوا دوما موقفين خطيرين، نسبيّة تختزل المعطيات اختزالاً سلبيا، أو ذاتية مُشوّهة كان ينعت بها في الغالب كل تأويل لـ «الوقائع» (faits). ومع ذلك، كان تأويلهم، أحببنا أم كرهنا، مُركّزا حول الوقائع لأنها كانت في الاعتقاد السائد المرجع الفعلي للواقع الذي يضمن حقيقة الايمان ويبعده عن شبهات الآراء الفردية.

جرت على صعيد هذا الأفق نقاشات عديدة في المسيحيات لقياس الفوارق بين يسوع (التاريخ أو التاريخي) والمسيح (الملتصق بالايمان) وتبيان دلالاتها. ولن أعيد جرد تاريخ هذه النقاشات[17] بل كل ما ألاحظه عليها أنها تؤدى إلى بعض الالتباس وإلى إضفاء طابع نسبي على المسيحيات : هكذا فبلطمان BULTMINN يجسم الرأي في يسوع التاريخي على هذا المنوال. ان نصوص العهد الجديد يجب أن تؤخذ كمجرد شهادات حول الايمان، ففعاليتها تكمن في كونها نُصوصاً مُبَشِّرة **بكلام يسوع المسيح** (annonce kérygmatique) وليست وثائق تاريخية تقدم ضمانات موضوعية للتأريخ. ثم ظهر بعد بلطمان ما يمكن تسميته بـ «**تسوية تاريخية**» تتلخص فيما يلي : لا يخلو الاعتقاد في يسوع المسيح من إحالة إلى مسار «ما قبل الفصح» (pré-pascal) الذي قطعه يسوع الناصري كشخص تاريخي، وبالتالي، يمكن أن نقرأ في سيرة يسوع ما قبل الفصح (أو السيرة «الأرضية» ليسوع) «مسيحيّات غير مباشرة» [أي عناصر «تاريخية» لها دلالة اعتقادية]. غير أن نوعا من الغموض يظل جاثما في مثل هذه التسوية التاريخية، لأنه من الصعب التمييز بوضوح بين يسوع التاريخي (أو يسوع المؤرخين) أو يسوع القصص المحكية (يسوع جزء «ما قبل الفصح» من القصص الانجيلي)، الذي يسمى، أيضا، يسوع «ما قبل الفصح» أو يسوع «الأرضى» وحتى حين تذوب الحدود بين القصص الانجيلي والتاريخ الإيحالي يُعتقد أنه إذا كانت الأناجيل لا تسمح بوضع تاريخ أو «حياة» ليسوع، فإن «السمات» التي تتوفر عليها كافية لتقديم وجه له أو صورة (Portrait)، مشاكلة له تاريخيا، تضمن قاعدة تاريخية للنقاش

(17) تاريخ هذه النقاشات معروف، يكفينا الاحالة إلى أبحاث تتعرض له :
DUQUOC Ch., **Messionisme de Jesus et discrétion de Dieu**, Genève, Labor et Fides, 1984, «Histoire et Vérité de Jésus-Christ» in **Lumière et Vie**, n° 175, 1985.

الجاري حول آلامه وبعثه، كما تضمن قاعدة واقعية للمعتقد الإيماني(18).

في نظري، تؤدي هذه «التسوية التاريخية» إلى خطر داهم : إنها تنظر إلى هذه النصوص كما لو أنها منفذ مباشر إلى معنى حياة يسوع أو إلى ممارسة قابلة للتأويل انطلاقا من مجموعة من القيم (القيم البارزة في ممارسات يسوع، سواء في علاقته مع الشريعة ومؤسسات الديانة اليهودية، أو مع المُبْعَدِينَ، أو مع السلطة السياسية، أو مع الله.. الخ) والمرفوضة عند إدانته وموته ؛ والمصدوقة عند بعثه). وفي هذه الحالة، يكمن الخطر في تحويل بشرى يسوع المسيح إلى مجرد خطاب حول القيم، وإهمال قوة الكلمة الهائلة لصالح ايديولوجية «القيم الانجيلية».

ثم إن هذا النمط من اللاهوتيات، يواجه في مقاربته للعهد الجديد مشكلة أساسية ترتبط بتمفصل التاريخ واللغة. ففي هذا النوع من المقارنة تنال تاريخانية الوقائع، وإن اقتصرت على السمات الخصوصية لممارسة يسوع، الأسبقية على اللغة التي تدل عليها، بمعنى أن اللغة، هنا، تأتي في الدرجة الثانية دائما كتمثيل للواقع أو كتأويل بحاجة إلى من يضمنه. أي أننا نظل في نهاية المطاف سجناء الوضعية التاريخية للقرن التاسع عشر، غير مبصرين بأنه بالنسبة للإنس اللغة سابقة على التاريخ، وأنه لا يوجد تاريخ إلا بأناس متكلمين (humains parlants) يحكونه ويجعلون منه خطابا.

وقد دخل هذا التصور للعلاقات الموجودة بين اللغة والتاريخ مجال اهتمام اللاهوتيات من خلال أعمال فون راد VON RAD حول أخبار العهد القديم(19)، وأبحاث بانبرغ PANNENBERG الذي يميز من جانبه بين أخبار التاريخ وتاريخ الأخبار(20). فاستفاد التيار الجديد للاهوتيات السردية (Théologie narrative)(21) من هذا التمييز ليتخذ منه مرتكزاً لاهوتيا جديداً : فلم يعد يجري البحث عن مدى إحالة الحكي الانجيلي من يسوع التاريخ فقط، بل أيضا من الآثار الاجتماعية المصاحبة لإبلاغ الحكي. أي أصبح يُنظَر إلى دلالة

---

(18) ذلك هو المنظور المعتمد من طرف شلبيك ويانك، انظر :

E. SCHILLEBEECKX, «Le récit d'un vivant, **Lumière et Vie**, n° 134, 1977, pp. 5-45 ; H. HÜNG, **Etre chrétien**, Seuil, 1978.

وأيضا :

DUQUOC Ch., **Jésus homme libre. Esquisse d'une christologie**, Cerf. 1985, BOFF. L. **Jésus-Christ libérateur**, Cerf, 1983.

(19) VON RAD G., **Théologie de l'Ancien Testament**, Genève, Labor & Fides, 1963-67.

(20) PANNENBERG W., **Esquisse d'une Christologie**, Cerf, 1974.

(21) CORSET P., 'Le théologien face au conteur évangélique. A la recherche d'une théologie narrative', **Recherches de Sc. R.**, 73/I, 1985, pp. 61-84.

رسالة الإنجيل، التي تُلخَّص في حدث الآلام والبعث، من خلال إبلاغيتها، مما فتح هذه اللاهوتيات على البعد الاجتماعي والسياسي، كما هي عند ج.ب. ميتز Metz[22] أو كما هو الحال في لاهوتيات التحرر، أو على البعد الخُلُقي عند شلبيك SCHILLEBEECKX حيث تأخذ عنده أخبار يسوع المسيح طابعا أنطولوجيا متعلقا بمعنى الوجود التاريخي للبشر. كما يفتحها على أنتروبولوجيا لاهوتية، لأن الإبلاغ الانجيلي، الذي يستوعبه الإبلاغ المَثَلي (communication parabolique) عند يانكل، يتم تأويله من طرف هذا الأخير كأحداث لغوية يتوجه الله فيها بالكلام إلى البشر قبل أن يُتكلّم فيها عنه.

على هذا المنوال، تظل اللاهوتيات السردية مشدودة إلى المنظور التاريخي : فشهادة الايمان (confession de foi) تعتبر **شهادة سردية** لأنها تروي الأحداث التي تجلى الله خلالها في يسوع المسيح. وقليلة هي الاعتبارات المتعلقة بالمادة «اللغوية» أو بالتشكيل الخطابي أو الأدبي للقصص الانجيلي، بٱستثناء عند يانكل. أكيد أن التخصص الانجيلي يروي ويبلغ أشياء معينة، غير أنه يشكل كذلك صياغة خطابية واشتغالا باللغة وبالدلالة، ومن ثم فوضْعُها كـ «كتابة (سماوية)» أو كـ «أدب» مرتبط بصيغة الشهادة. خلاصة القول، أن التفسير الذي يُكرّس جهده لدراسة النصوص «الانجيلية» دراسة نقدية تسلِّط الأضواء على تجدرها التاريخي، يضع اللاهوتيات في موضع مُحْرِج ليست قضية يسوع التاريخ/مسيح الايمان إلا وجهاً واحداً من وجوهه المتعددة. فإذا كان التاريخ يلعبُ بالنسبة للاهوتيات دور ضَمَانَة الواقع لشهادة الايمان، كما يؤكد ذلك ماركوراه Marguerat[23]، فإننا نتساءل عما إذا لم يكن هناك خلط بين الواقع المخلوق داخل الخطابات والوجود الفعلي الذي يحيط ويرقى فوق كل خطاب وكل تمثيل، ثم هل يمكن أن نضع تجلي الله في التاريخ في مرتبة الوقائع التي تمثلها وتتحكم فيها الخطابات التأريخية، أم أنه على العكس يمثل «الوجود الفعلي» الذي يواجهه كل إنسان في حياته[24] ؟

دخلت مجالي التفسير الانجيلي واللاهوتيات، في السنوات الأخيرة، بعض نظريات الأدب والتواصل، منها نظرية «العوالم الممكنة» (ريكور يستعمل عوضها مصطلح «عالم النص») : لا تعامل هذه النظرية النص كوثيقة، بل تبحث في كيفية اشتغاله وبنائه لتمثيلات إحالية تَنْزَاحُ بالنص عن العالم الخارجي (التاريخ وأحداثه)، لتقوم مقام، «إحالة ثانية» (référence seconde)، بجانب إحالات العالم الخارجي الأولى، يتمحور حولها الابداع الدلالي

(22) METZ J. B., **La foi dans l'histoire et dans la société**, Cerf, 1979.

(23) MARGUERAT D., 'A quoi sert l'exégèse ? Finalités et méthodes dans la lecture du Nouveau Testament', **Revue de Théologie et de Philosophie**, n° 119, 1987.

(24) BELLET M., **L'Immense**, Paris, Nouvelle Cité, 1987 ; **Christ**, Paris, Desclée, 1990.

للخطاب[25]. وتحلل، من منظور قريب من هذا، «نظريات التلقي» الحالية الكيفية التي تشوّش بها التمثيلات المبنية من طرف النص الأدبي التمثيلات الخاصة بالقارئ ــ الذي يتحدد عندها بشكل مسبق بمجموعة من التمثيلات أو بـ «موسوعة» على حدّ تعبير إيكُو[26] ــ، قائمة بذلك بدور «لغة التغيير» داخل التواصل[27]. إننا نظل في حقل السيميولوجيا مع هذه النظريات الأدبية أو التواصلية، لأن تعليل عملية القراءة وتفاعل القارئ مع النص ــ أو ما يسميه إيكو بـ «التعاون التأويلي» ــ يُطْرَحُ فيها على مستوى التمثيلات كما لو أن النص يُبْدي مباشرة معناه على مستوى الدلائل التي ينظمها.

لقد بَيَنْتُ سابقا أن الممارسة السيميائية توجد على مستوى مختلف من التحليل باعتمادها مَبْدأي المحايثة والتلفظ، فلأنه لا يمكن بناء الدلالة، المنجلاة في النصوص، إلا من خلال الآثار التي تُكْتَشَفُ عند تنسيق العناصر غير الدالة، التي هي الصور، فإنه يترتب على ذلك ضرورة عدم الخلط بين الدلالة والتمثيلات المقترحة من طرف النص، وتقليص الأثر الذي يخلقه الأدب إلى مجرد تمثيل عالم من العوالم. وليست العناصر الصُّوَّرية (éléments figuratifs)، ومنها التمثيلات، بالعناصر المسؤولة عن المعنى وإنما تنسيقها الذي يقترحه القارئ عبر فعل التأويل.

والواقع أن للنصوص الانجيلية بوصفها **آثاراً كلامية** ثلاث وظائف، أو ثلاثة أبعاد :

1) انها تتحدث عن العالم (فتخبِرُ وتروي عنه وتقدم له تمثيلات) ؛

2) وتتحدث عن اللغة (لأنها كأعمال أدبية تتصرف في اللغة وتشتغل داخلها) ؛

3) وتتحدث عن الذات الانسانية (عن هذه الذات المتكلمة التي لا تستطيع أن تتحدث عن موضوع أو أن تسمع عنه شيئا إلا بواسطة حديثها عن العالم وعن اللغة).

---

(25) يشتغل الخطاب عند ريكور، كـ «استعارة حية» تشكل «حدثا كلاميا» بالنسبة للقارئ انْظر أبحاثه :
RICOEUR P., 'Evénement et sens' in **La théologie de l'histoire. Révélation et Histoire**, Paris, Aubier, 1971 ; et **Du texte à l'action**, Seuil, 1986.

(26) ECO U., **Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs**, Paris, Grasset, 1985.

(27) انظر أعمال مدرسة كونستانص، وبوجه خاص :
JAUSS R., **Pour une esthétique de la réception**, Gallimard, 1978 ; ISER W., **L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique**, Bruxelles, Mardaga, 1985.

وكذلك :
ECO U., 'Note sur la sémiotique de la réception', **Actes sémiotiques Documents**, IX, 81, EHESS-CNRS, 1987.

تتطلب هذه الوظائف الثلاث أنماطا ثلاثة من الكفاءات لدى القراءة، وتقوم ممارسة القراءة السيميائية بالوظيفة الثالثة. إنه إذا كنا نقرأ النصوص الأدبية ونعيد قراءتها رغم اطلاعنا منذ وقت طويل على محتوياتها وما تقدمه للمعرفة وللتمثيل فلأنها تتحدث قبل كل شيء عن الذات الانسانية حديثا يمر عبر منعرجات حروف النص. مما يجعل من القراءة السيميائية ممارسة للاستماع، فهي تفاجئ القارئ الذي يقارب النص برغبة دفينة في المعرفة أو في تأكيدها، لتقوده نحو اكتشاف سعيد لما كان يُقال عنه دون أن يعرفه، أو لما كان يعرفه دون أن يستطيع التعبير عنه.

وينبني على ما سلف ذكره أنه بإمكان السيميائيات، دون أن تنعت في هذا المسعى بالتزمت الأصولي، أن تعيد ربط الصلة من جديد بين التفسير الانجيلي واللاهوتيات اللذين فرِّق بينهما في العصر الحديث عن طريق إعادتها لتنظيم حدود القراءة الإنجيلية ومكانها، مما يؤدي إلى تشريف القراءة اللاهوتية للانجيل وإعادة الاعتبار إليها وإحقاقها، فالكتاب المقدس كتابة مطروحة للقراءة قبل أن يكون نصا موضوعاً للدراسة. تلك هي، إذن، أولى وقائع السيميائيات على اللاهوتيات.

2) اللاهوتيات والإحالة الذاتية

أما الوقيعة الثانية فتمس إحالة النصوص : تُبيِّن السيميائيات بتركيزها على البعد التلفظي للخطاب، الذي يختلف عن بعده الإبلاغي، كيف تنتظم مسلسلات دالة حول التناسق الفريد للصور، المصاغة في الخطاب، لتشير إلى ذات متلفظة، القارئ أولا، ثم المتلفِّظ بعد ذلك. فالخطاب يتحدث عن الذات قبل أن يتحدث إلى الذات وينقل إليها بلاغا أو أخباراً حول العالم والتاريخ، ويتبع ذلك أن للخطاب الانجيلي **إحالة ذاتية** (référence subjective) متميزة عن الإحالة إلى الوقائع الخارجية التي تمثلها الدلائل. هذه الاحالة الذاتية لا تخص ذاتا عالمة أو مُرِيدة كما يحددها الوعي أو الحكم الصادر على المحتويات الدلالية أو القيم، بل تومئ إلى ذات إنسانية تُنَضِّدُها كما تشطرها اللغة المصاغة في الخطابات الانجيلية. وهذه الذات هي التي تقف على أبواب الوجود المعطى في الوقت الذي لا يمكن للغة، مهما كانت القدرات التمثيلية لخطابات كبيرة، لا أن تحدد كليا هذا الوجود ولا أن تدل عليه دلالة شاملة، وكل ما يمكنها أن تفعله بهذا الصدد أن تميل إليه عبر التسلسلات الدالة للصور التي ينهض بها الخطاب الملفوظ، فبجانب الذات الانسانية نجد الاحالة «الفعلية» للخطاب الانجيلي.

لأنها تشتمل على قدر من الخيال (fiction)، وهو عبارة عن تصرف بالتمثيلات وباللغة، ولأنها أيضا أعمال كتابية بما تعنيه كلمة «كتابة» من كثافة وتصرف بالحروف، تحيل النصوص الأدبية، ومنها الكتاب المقدّس الذي هو أيضا نص أدبي، إلى العالم وإلى التاريخ

باعتبارهما وقائع تخلقها اللغة خلقا وتتحكم فيهما عبر اللغة، هذا من جهة، وإلى الذات الانسانية بآعتبارها إحالة فعلية محدودة بحدود اللغة والوقائع، من جهة أخرى. ومن ثم، فإذا كانت اللاهوتيات القائمة على أساس تاريخي تبحث في التاريخ عن ضمانة لِـ «الواقع»، فإن اللاهوتيات التي تقوم على أساس القراءة تواجه مسألة الوجود الفعلي : أي هذا المكان الذي تسكنه الذات، والذي يمزّق ويهدد انسجام كل خطاب موجه نحو الواقع. بمعنى، تقوم اللاهوتيات على مجال «يستحيل فيه القول»، يلامسه كل خطاب في المعرفة، ويعيّنه غانير K.RANNER بمصطلح «السر»، أما طوماس فقد أشار إليه عندما أكد أن الايمان لا يتعلق بوقائع الخطابات، ولكن بالأشياء(28).

ينبغي على اللاهوتيات أن تستجيب إذن لهذه الاحالة الذاتية للنصوص الانجيلية عن طريق اقترانها بقراءة أنثروبولوجية للكتاب المقدس لا بمجرد قراءة تاريخية له. ثمة «أنثروبولوجيا إنجيلية» غير أنها ليست زمانية تستخرج من تصورات الانسان المعاصرة لتحرير النصوص الانجيلية، بل هي انثروبولوجيا «بنائية» تقدم لنا بنية الانسان من خلال التشكيل الخاص للصور التي يُبْدِلُها الخطاب الانجيلي منظوراً إليه من مستواه التلفظي. هكذا يمنح الخطاب الانجيلي لمن يقرأه «علما إنسانيا دقيقاً» يحرّر اللاهوتيات من وصاية العلوم الانسانية. فلا يغني اللاهوتيات شيئا أن تطرح نفسها كخطاب للاقناع أو في الحقيقة أمام الخطابات العلمية التي تستهدف التحليل والتوقيف، بل عليها أن تكتشف وأن تطالب بذلك الموضوع المنسي الذي يركن في ثنايا شكل الخطابات الانجيلية : ألا وهو بنية الانسان الذي يرفعه كلام الله إلى مرتبة الذات. عندئذ فقط ستصبح اللاهوتيات «علما إنسانيا» بمعنى الكلمة تنفذ إلى مجاهل هذا «العلم» وتؤول نماذجه الصورية (modèles figuratifs) من خلال النصوص الانجيلية التي توظف مسارات صورية مثل. «ملكوت»، «ولادة يسوع»، «بُنوّة»، «الحكم»، الخ. ينبغي، إذن، الاشتغال باللاهوتيات بتعلم قراءة هذه الأشكال اللغوية، التي يُتحدث فيها عن بنية الانسان وحقيقة الذات، وبالتعرف عليها، بحيث تغدو الكتابة المطروحة للقراءة «المختبر الفعلي للتأويل» ـــ كما كان يقول أوريجين ORIGENE وأوكستان ـــ بالنسبة للمؤمنين يسمعون فيه ما يقال عن الذات الانسانية في عالم آخر، أو في ثقافة أخرى، أو في خطاب آخر، وذلك لخدمة كلام الله الذي مافتئ «يصنع إنسانية الانسان «منذ خلق العالم».

هناك خطابات وطروح أنثروبولوجية أخرى لا ينبغي للقراءة الانجيلية وللاهوتيات إغفالها، منها الأدب، ومنها التحليل النفسي. فهذا الأخير تلفت مقاربته البنيوية للذات انتباه السيميائيات الأدبية المهتمة بالذات المتلفظة، لأنها تقدم عدداً من المقولات النظرية التي تسمح بالتعرف

(28) «L'acte du croyant ne s'accomplit pas à l'énoncé, mais à la chose» (**Somme Théologique,** IIa, IIae, q I, art. 2 et 2m).

على مسارات الصور في الخطابات الانجيلية. غير أنه لا ينبغي أن تعتقد أن هذا الأمر يبرر استبدال الخطاب الانجيلي بالأطروحات الأنثروبولوجية للتحليل النفسي وبدعوى أنها تتناول بشكل أفضل ما يتحدث عنه الخطاب الانجيلي، لأنه في هذه الحالة سنخلط بين التحليل وبين إصدار قرار حول المعنى يضع حداً لعملية القراءة. إذا نظرنا إلى التحليل النفسي كطرح أو كتحليل انثروبولوجي معين لمسألة الذات فإن مواجهته بالكتاب المقدس مفيدة للغاية(29) لأنها تبين كيف أنه في مستطاع الخطاب الانجيلي أن يساهم اليوم في صيانة مسألة أنسنة الإنس المطروحة علينا دوما وكيف أنه يخدم قضية الإنس بإدراجه في بنية الذات نفسها وحي الله وآثار كلامه.

هكذا فقراءة **الكتابة** تلج بنا مسألة الذات، موجّهة معها المشروع اللاهوتي. فليس وحي الله مذهبا للاعتقاد ولا شريعة للتطبيق، كما أنه ليس بمنظومة من القيم يقوم عليها معنى التاريخ العالمي أو تشيّد عليها المسيحية، بل عطاء من الله وتواصل مباشر بينه وبين البشر باعتبارهم إنساً، ولأن الأمر كذلك، فإن وَضْعَ الذوات الانسانية هو مجال تأويل عطاء الله قبل أن يكون مجالا لمعرفته. وتلك مهمّة اللاهوتيات، ان اللاهوتيات لا يمكن عدها مجرد لغة واصفة (métalangage) لمحتوى الوحي الانجيلي ـــ وهل يمكن أن توجد لغة واصفة لوحي الله ؟(30). بل عمل تأولي يقوم بصياغة النماذج الصورية والبنيات المكتشفة عند القراءة الإنجيلية، وتمرين مستمر لتطبيقها على واقع إنسانية البشر.

وتؤدى بنا وجهة النظر التأويلية إلى مشروع إعادة قراءة التقاليد اللاهوتية، لا من أجل كتابة نوع من «تاريخ الأفكار اللاهوتية» أو لتكرار وتجسيد ما تقدمه من معرفة حول وحي الله، بل لمعرفة ما يُحَرِّكها ـــ وهذا ما لا تفلح في قوله إلا بصورة ناقصة عبر منعرجات الحرف : انفتاح الإنس على كلام الله وإيمانهم به لأنه موجَّه فعلا إليهم.

تلك هي الوقيعة الثانية للسيميائيات على اللاهوتيات قدمناها على شكل اقتراح يقضي بجعل **الإحالة الذاتية** موضوع عمل للاهوتيات، وبإدخال البعد التأويلي في صميم المشروع اللاهوتي لكشف الحجاب عن الذات الانسانية المرهونة بالوجود الفعلي والمستهدفة من طرف **كلام الله**، ولخدمة أنسنة الإنس (humanisation des humains). فليست، إذن، السيميائيات منهجا خاصا من مناهج التفسير، بل ممارسة تستند إلى عدد من القواعد

---

(29) لا تعنى هذه المواجهة الشروع في «قراءة تحليل نفسية» للكتاب المقدس، لأن هذه القراءة تُهمل الصيغة الأدبية للقصص الإنجيلي.

(30) أو كما تساءل بلطمان في مقاله المعروف :
BULTMANN R., 'Quel sens cela a-t-il de parler de Dieu ?', **Foi et Compréhension**, vol. I, Seuil, 1971.

الإجرائية، وإلى نظرية في النص الأدبي، وإلى مشروع تأويلي يستهدف مسألة الذات الأنثروبولوجية. وبما أنه أثناء ممارسة القراءة الانجيلية تُطرح بشكل خاص علاقة الكتابة بالكلام، بحيث تتضح من خلالها معالم ذات رُفِع عنها الحجاب وفسحت لها القراءة مجالا، فإن هذه المقاربة للنصوص توجه مشروعا لاهوتيا من نمط تأويلي، يتابع مسألة الذات الانسانية كما يلامسها **كلام الله** ويَسِمُها، ويهدف إلى خدمة الذوات الانسانية التي يتجسد فيها **كلام الله** ليخلق منها «أبناءً» له من جيل إلى جيل.

باريز. برون 29 أكتوبر 1990



صدر ضمن منشورات عيون :

وتلك قصة أخرى..

قصص قصيرة للكاتب الأستاذ عبد الرحيم مودن.
الدار البيضاء، 1990.



عاريا...
أحضنك أيها الطين

ديوان للشاعر ذ. محمد بوجبيري.
طبع على نفقة الشاعر.
مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء 1989.

الشاعـر والقصيـدة

حوار مع الشاعر التونسي منصف المزغني :

وُلِدَ مُنصف المزْغَنِّي سنة 1954 بصفاقس ـــ تونس صدر له:

* عناقيد الفرح الخاوي (مجموعة شعرية) طبعتان بتونس سنة 1981 عن دار ديميتير للنشر بتونس.
* عناقيد الفرح الخاوي «عن صوت إفريقيا» تونس 1982 طبعة صوتية (شريط كاسيت).
* عياش : طبعة أولى دار ديميتر للنشر تونس 1982، طبعة ثانية دار ابن رشد ـــ عمان ـــ 1986.
* قوس الرياح 1، طبعة أولى 1998، دار طبريا ـــ الأردن، دار الأقواس ـــ تونس.
* حنظلة العلي، شعر منصف، رسوم ناجي العلي تقديم بلند الحيدري، دار طبريا ودار الأقواس ـــ تونس 1989.
* وله ترجمات في القصة القصيرة والمسرح والشعر لم تصدر بعد.

محمد العمري : نرحبُ في البداية بالأخ الشاعر منصف المزغني، ونهنئه بالنجاح الكبير الذي حققته قراءاتُه ضمن الملتقى الشعري الرابع لمدينة فاس والتجاوب الجماهيري الكبير الذي حققتهُ هذه التجربة البعيدة عن الشعارية، تجربة تحفرُ في اللغة وتستنفِر كل اِمكانياتها. نودُّ أن يدورَ حديثُنا معكم حول ميكانيزمات شعركم ومرجعياته ؛ حول عملية الإلقاء نفسها، ودورها في إنتاج الشاعرية.

كما نرحبُ بالأخ الدكتور كَما كحة (تونس) الذي سيساهمُ مَعنا في هذا الحوار مَشكوراً.

حميد لحمداني : كنت فكرتُ في عدة أسئلة، ولعل من المناسب أن نبدأ بسؤال عام حول ماهية الشعر وماذا يقدمُ للإنسان من خدمة باعتباره مُتلقياً أو شاعراً، ما هي فاعلية الشعر، ولماذا ارتبط الانسان منذ القديم بقول الشعر ؟

منصف المزغني : لعل الاصطدامَ بالآخر هو الذي يُولّد الشرارة الأولى للتعبير أولا. بعد ذلك يجدُ الإنسانُ نفسه تحت جاذبية هذا التعبير، ودورُ الشاعر هو أن يعبِّر.. هو أن يحيا، هو أن يبرر وجودَه لا أكثر. هذه وظيفة يأخذها الشاعرُ على عاتقه دون تكليف من المجتمع نحن لم نسمع عن مجتمع تأذى من إضراب الشعراء عن القول، ولذلك فهو يقومُ بهذا الدور للدفاع عن نفسه أولاً ؛ فالشاعرُ يواجه عَالماً شَرساً، ولذلك فهو يذهبُ إلى اللغة لأنها قريبة إلى نفسه. بعضهم يذهبُ إلى وَسائل وَبدائلَ أخرى حيث يجد نفسه مرتاحاً. والكثيرُ من الشعراء لا يكتبون الشعر بل يحيونه، يحيون حياة شعرية. ويجدُ آخرون حياةً في النصوص الشعرية.

محمد العمري : في نفس السياق أتساءَل عن علاقة الجمهور بالشعر. رُبما لَاحظتم هَذا حتى في اللقاء الأخير، إذ يصعدُ كثيرٌ من الشعراء إلى المنصة وينزلون، والجمهورُ في حالة سَلبية شبه مُطلقة. هل يعود هذا إلى خصوصية الشعر الحديث الذي لم يتمرس الناسُ به بعدُ... أم يرجع إلى عطب في التجربة الشعرية نفسها ؟

منصف المزغني : أنا أعتقد أن الشعر غيرُ موجود الاّ بوجود الشعراء، فالشاعر هو الذي يحددُ ماهية الشعر ودوره وَالحالة في البلاد العربية متشابهة. لأن مجموعة من الشعراء فهمت الحرية فهماً متسرعاً، فاعتقدوا أن التعبير هو أن تكتب بعيداً عن تاريخية الكتابة. لقد بدا الشعراء وكأنهم يعملون ضد الشعر، فهم ـــ بدون نية مسبقة ـــ يؤسسون لكراهية الشعر. إذا لم يتوغل الشاعرُ في ذاته ولم يُحاورها فإنه لا يستطيع أن يصل إلى الجمهور. لا مجال للتعالُم في الشعر، ونحن نتحدث عن الشعر الذي يتَّصل بالجمهور، وهناك شعر يُقرأ على حدة.. والذي تَميلُ إليه نفسي هو شعر يصطخب في النفس..

في الساحة الآن شعراء كثيرون لا أكاد أفهمهم : فيهم الصادق العاجزُ، وفيهم الدجَّالُ، والدجالون كثيرون. ولا مُحاسب ولا مراقب.

ثم إن وَسائل الإعلام تتحمل مسؤولية ؛ ينبغي أن تُساهم في ربط الاتصال وإقامة الحوار بين الجمهور والشعر. ينبغي أن تكون للنص مفاتيح نحصلُ عليها بعد بذل الجهد وإعادةِ القراءة، أمَّا ألاّ نحصل على شيء فتلك الطامة الكبرى.

كمال كحة : أنا كثير الإعجاب بالتجربة المستمرة للأخ منصف، لكني على اختلاف

معه، اختلاف يحترم شرعية النهج الذي نَهجه. اَنطلق من أن الشعرية قضية خَطيرة جداً بأبعادها واستغلالاتها المختلفة. انطلق من الوجهة التالية : أنا لا أُكتب لكي يجد الجمهور نغماً أو تصاديا مع ما قد يُرضيه أو يُهيجه ــ على شرعية هذا ــ فلست شرطياً. وإنما أقول أو أفكر أو أكتب عندما لا أفهم، عندما يصبح الواقع ضباباً. أكتب لأتوجَّه إلى نفسي بالدرجة الأولى وللمتلقي في مرحلة أخرى، لأقول له هناك ضربٌ آخر.. فليسَ هناك تصادٍ، وإنما هناك عبور، هناك اِنفصام وهو عسير وعسير جداً ولا يمكن أن يكون مِهْرجانياً، المهرجان بُعدٌ من أبعاد الحياة الإنسانية الضرورية التي لا يمكن تجاهلها ولكنه ليس كل شيء، خاصة بالنسبة للحالة التي تمر بها البلدان المتخلفة فهناك حِسٌّ دقيق بضرورة الانفصال والعبور، أي التأسيس بكلمة أخرى. الإشكال فيما يبدو واحد ولكننا ننظر إليه من زوايا مختلفة.

حميد لحمداني : يذكرني كلام الأخ كمال بقولة لِـ بندتو كروتشي يرى فيها أن الشعر معرفة حَدسية، أي أنه عندما تصبح هناك ضبابية في الرؤية ــ كما قلتم ــ ينبغي استخدام الحدس الباطن لاكتشاف البعدِ الواقع الغائبِ عن الجمهور. ألا ترون معي ــ وقد تساءلت قبل عن وظيفة الشعر ــ أن الشعر في بعض الأحيان لا يعبر فقطُّ عن هذا الغموض في الواقع ولكن يعبر أيضا عن الرغبة في تجاوز جمود الواقع. من هذه الناحية أتساءل عن أشعار الأخر منصف ؛ الأشعار الملتزمة، هل يمكن بالفعل أن ينطبق عليها هذا التعريف، الذي يربط بين الشعر والحدس كما سبق.

كمال كحة : من هذه الوجهة بالذات ليس هناك شعر عربي معاصر لأن الشعر العربي المعاصر هو شعر وجداني، شعر تَعزية، شعر إنسان يتغنى ويترنم بالعجز، وليس قدرة على الإبداع، هناك كلمة عظيمة لِهيدجر، يقول فيها «الشاعر حادي الرواسب» (وهي ترجمة مني للعبارة الفرنسية : «les poètes chantent le fondement») وليس الحدوُ هنا استرجاعاً مَيتاً لذاكرة هامدة، وإنما هو بناء آنٍ للقدرة على التواجد في الظرف كماضٍ كحاضر.. أي كقدرة على الفعل الحضاري على الفعل الابداعي. من هذا المنطلق الشعر العربي المعاصر يكرس كَارثَة عَجْزِ العرب عن دخول الحضارة الآنية الظرفية بما هم عليه من الثراء، بما هم عليه من زخم الطاقات. هذا هو الإشكال في نظري.

محمد العمري : أرى أن نرتبط أكثر بتجربة الأخ الشاعر منصف المزغني التي أثارت كما لاحظتم اِهتماماً خاصاً خلالَ هذا الملتقى الشعري... أودُّ لو يحدثنا عن تجربته من البدايات ولو بإيجاز، ثم ــ وهذا جوهر ما أود الحديث فيه ــ : كيف تتولد القصيدة وَوُجوه المعاناة التي يعانيها الشاعر في هذا الصدد، فقد بدا لي أن الأخ منصف من المحكِّكين ممن دُعوا قديماً عبيد الشعر، الذين لا يستهويهم الارتجال ولا يقنعون بالسهل.. لاحظت أنه يحفظ قصائدهُ كخلجات وأنفاس، إنه يقرأ كل صوت على حدة ويُقطِّعُ المعاني تقطيعات مولِّدة لشتى المعاني الثانوية، كيف إذن تتم هذه الصناعة الزهيرية ؟

منصف المزغني : ما يمكن قوله هو أني بدأت الكتابة في بيئة كانت ضد الكتاب الذي لا ينتَمي إلى المناهج الدراسية. من هنا بدأ المروق والاشْرئباب نحو عالمٍ آخر غير الموفّرِ. بدأت بكتابة الشعر في سن مبكرة، حوالي اثنتي عشرة سنة. لم أجد من يَشجعني.. فانطفأت. ثُمَّ وجدت نفسي داخلَ نادٍ شعري فكنت أجد في نفسي استعداداً وكان يخيل إلي أني قادرٌ على قول أحْسَنَ مِمَّا كُنْتُ أسمع.. ثم كان هناك دور أُمِّي، فهي وإن لم تكن مثقفة كانت لها طريقة خاصة في السَّرْدِ ونبر الكلام، كانت تقول لي : «قبل أن تقول أي كلمة أدِرْها على لِسانِك سبع مرات»... وكانت تقول لي : «إذا أردت أن تتكلم فتكلّم دون أن تدعوَ الناس إلى الاستماع». وكانت تقول أيضاً : «عندما تقول نكته، لا تضحك حتى لا تسرق الضحك من المستمعين».. فهذه أساسيات في التكوين النفسي.

في البداية كنت أكتب قصيدة كل أسبوع، ثم بدأت أكتب قصيدة كل شهر ثم قصيدة كل شهرين ثم قصيدة كل ستة أشهر ثم قصيدة كل سَنة ثم قصيدة كل سنيتن، وعندي قصيدة الآن تستمر عشر سنوات، وربما ستنتهي بعد ثلاث أو أربع سنوات التي هي **قوس الرياح**. فأنا عندما أكتبُ أحسُّ أن ما كتبته إنما هو دفعة أولى، وهذه الدفعة، عبارة عن لَمعاتٍ صِحيَّةٌ ومرضية في الوقت نفسه، تحتاج إلى إعادة النظر، ولذلك أتركها جانبا ثم أعود إليها فيما بعد لاختبرَ مدى صدقها أو مدى تواشجي مع الهُنَيهة الشعرية التي سبق أن عشتها.

هناك إذن اللَّمعَة أو البرقة الشعرية... أسجِّلها وأحاول أن أُسمي هذه الأشياء **الاحتفاظ بالجمرة في الثلاجة !** كيف احتفظ بتوهج الجمرة في الثلاجة حتى تبقى مُجْمِرة كلما أخرجتها... أحسستُ كذلك بأن هناك كلمات كنا نسخر منها مثل المخاض والولادة الارهاص، كلمات صحيحة وانسانية وَصحية. فالقصيدة عندي مجموعة من **الكلمات** أو **الحالات** التي لا أبرمج لها، ولا أُحدِّدُ لها موضوعاً. بل أجدُني (بأعصابي وَوعيي ولا وَعيي) مغموساً في موضوع محدد. وَيبدأ ما يُسمى بالملقَط الذي يلتقط أي شيء له مَساس بذلك الموضوع، وكنت أُسَجِّل. ربما أنا أقرب إلى الروائي مني إلى الشاعر، أو أقول بأني شاعر واقع تحت الجاذبية الروائية، ولذلك لابدّ أن أحكي شيئاً في القصيدة، حكاية هذا الشيء تستدعي منطقاً ولكنه منطق خاص، منطق فيه الشعر وفيه الحياة، وبدأت أكتب مجذوباً في البداية إلى الحديث السِّياسي.

محمد العمري : لو ننوعُ الاسئلة في الموضوع نفسه : قراءتك في الأدب الفَصيح ؟ في الشعر الشعبي ؟ في الأدب الغربي ؟ في الأدب الحديث ؟

منصف المزغني : لم أدرس أي أداب بصفة منهجية باستثناء ما درسناه في المدرسة الثانوية.. فلست متخصصاً، وأنا منجذبٌ الآن إلى عالم الرواية. قد أُغرمُ أحياناً بـ كَي دو موباسون أو يوسف إدريس أو بُرخيص أو مَركيز أو السنمائي بونويل.. وقد كنت استغربُ

عذابَ بيكاسو وهو يشتغل على الكَرنيكَا، وهو يرسم هذه التفاصل ويعيدُ رسمها أكثر من مرة، إن التأثيرات تأتي من وجهات مختلفة قد لا نعيها فعالمنا دائري جِدّاً.

طربت للأدب الشعبي وكَتبتُ قصائد في ذلك الإطار.. حتى في **عياش** هناك شيء من الشعر الشعبي الذي كنت أطرب لسماعه. ثم تخليتُ عنهُ وما عاد يُطربني بل هو مقزّز يعودُ بي إلى الوراء... أعود إلى قضية الإبداع، لابُدَّ من حضانة القصيدة ثم تدجيجها بكل الوسائل التي تمكنها من الوقوف وحدها أمام الناس. في لحظة الكتابة أقرأُ قصائدي على كثير من الشعراء وحتى على الذين لا يهتمون بالشعر، وأراعي ملاحظاتهم ثم أعودُ إلى ذاتي وأقوِّمُ تلك الملاحظات. وقد أُلح على أشياء يكون الناسُ جميعاً ضدها، لأني وحدي أعلم أسرارَ العملية كلها.

لماذا أكتبُ وأعيدُ الكتابة ؟ أنا أحضر الأمسيات الشعرية وأسمعُ الكثير وأخشى أن يتَسربَ شيءٌ مما أسمعُ إلى شعري، وأشك حتى في لحظة الإشراق، لذلك أتْركُ فَاصلاً زمنياً، ثم أعودُ لأشطبَ بالقلم الأحمر وأقول : هذا لِذاكَ، وهذا لذاك. وإذا بي أجدُ نَصاً مثقوباً لا يعني شيئاً وما هو المأزق ؟ المأزق أو اللذة هي أن أنتصِرَ على هذا النص الذي كثرت فيه الثقوب فألحم، وأصنع جُسوراً بين هذه المفاصل.... وأطاردُ البقايا وأقشر الذاكرة حتى أقضي على روائح الآخرين مما ليس لي. معنى ذلك أن كل إنسان شاعرٌ، والذي لا ينجحُ هو الذي لا يستنفذ البحث فيما لديه. الشعر عدو الكسل الإبداعي.

حميد لحمداني : سمعت بالأمس حديثكم عن شموخ نزار قباني فإلى أي حد تأثرتم به.. كما سمعت من بعض الإخوان أن دَرويش ربما لاحظ أنك تقارب دَرْبه. فهل لكم تعليق ؟

منصف المزغني : لِكل شاعر أن يختار إمّا أن يكون نواةً أو إليكتروناً، يدورُ حول النواة. لاشك أن للشعراء المشارقة جمهوراً من المُنْصتِين والأتباع هُمْ صدىً للآخرين. وأنا أو من بالحفر في الذات.. احترم تجربة شعراء مثل درويش وأدونيس.. أما المقلدون فهم يمسكون بالقطار وهو يمشي دون أن يعلموا مثلا أن أدونيس قد استيقظ مبكراً وتفقده وزيته ...الخ.

وأحسنُ كلمة قالها في أحد الشعراء هي أني لَا أُقلّدُ، وأنا لا أحب من يُقلدني.

محمد العمري : بالمناسبة، وأنت تبحثُ في قصائدك عن أولئك المتسللين من تراه أكثر تلبساً وإلحاحاً في اقتحام فضاءاتك الشعرية ؟

منصف المزغني : هذا يدخلنا حقاً في أسرار المسودات (ضحكَ مليا ثم استأنف).. لو توفرت الفرصة لأطلعتُك على المسودات، وَلوجدتها مرعبة ولا توحي بأي شيء، فجة رَكيكة. أتفطنُ مثلا أن هناك نغمة مظفرية أو قبانية، أو درويشية أو دُنقلية ...الخ فَأنا أذْبحُ هذه الأشياء وأستأصلُها... الركام المكدس في المكتبة العالمية شيء مُرعب قد يطرح علينا سؤالاً حول



أهَذا الّذي
كان ينقُصُنَا
عِنْدَ رَسْمِ العَلَمْ

ألا تذكرونَ ازْرقَاقَ الطفولةِ في الزَّمْهَرير
فحنظلةُ يَتَسَلَّقُ سُلَّمَه الدَّمويَّ
وَيَطْرُقُ حِبْري

من ديوان حنظلة

ماذا يمكن أن نضيف ولكن.. لكي تجد عطراً متميزاً عن اللائحة الطويلة الموجودة من العطور ينْبغي أن يكون لك أنف متميز.. هناك زحام أصوات وإذا لم يكن لك منبه قوي يفتح الطريق فلا فائدة. ولابد من خَلع الأب والتّمادي معه لأن المرءَ لا يُولد من فراغ.. مرة سألني أحدهم متهماً : لو جمعنا فلانا وفلانا وفلانا ...الخ لوجدناك أنت ! فكان جوابي ــ وكانت القاعة عامرة ــ : أنا لا أعرفُك، وَلكني متأكد تأكداً تاماً أنك تشبه خالتك وعمك ...الخ فلا يمكن ألاَّ نُشبه أحداً... ودور الشاعر أن يمتَص الجميع لينتج رحيقه الخاص به. لابد للشاعر أن يجتهد أن يوقع مع الشيطان عقداً أبيض.. يجب أن نجرب ونتساءل.

حميد لحمداني : تحدثت عن كسل الشعراء، فهلا حدثتنا عن الأسباب.

منصف المزغني : هناك منطق العرض والطلب. شعر ثورة الحجارة مثلا أكثر من الحجارة نفسها.. واعتقدُ أنها من الجلال ومن الإبداع بِمكان، لدرجة أنه لابدَّ أن نأخذ منها درساً إبداعياً. كيف ؟ هذا شعب أعزل أمامه حجرٌ كثير. حينما يراه المقاوِلُ العربي قد يفكر في تجميعه ليبنيَ بيوتاً أما الطفل الفلسطيني فرأى فيه وسيلة للوقوف في وجه عدو مدجج بالسلاح، ويجب على القصيدة أن ترتفع إلى هذا المستوى الإبداعي، إن الشعر الضعيفَ حين يتناولُ قضايا عادلة يُسيىء إليها.

حميد لحمداني : هل ساهمتم بشعر في هذه القضية ؟

منصف المزغني : كتبتُ قبل عشر سنوات وقلت في عياش :

سَحَابٌ يُغَطِّي قَمَرْ
يُغَطِّي..
صَحِيحٌ،، يُغطِّي
وفي آخر الْأَمْرِ يَفضَحُ وَجْهَ القَمَرْ
كما سَتخِرّ
قَصورُ التعسُّف حينَ الشُّعوبُ
نِضالاً تُصِرّ
كما تَتهَاوَى
بيوتٌ من الطين تحت سياطِ
المَطرْ
تَماماً كَما تَتهَشَّمُ بَوابةٌ من زُجاجٍ
فإن نِضالَ الشُّعوب حَجَرْ

(عياش. ص. 58)

ولم أستطع مثلا الذهاب إلى الحجر الفلسطيني إلا من خلال ناجي العَلي، ومن خلال سيد مكاوي. وهي قصيدة قصيرة أقرأها الآن عنوانها **أغنية لم يقرأها السيد مكاوي** :

الأرضُ
عليها بشر
وبها حجر
شجر
وعلى الأغصان
بنادق محتل وضباع
والأرض الأرض عليها
شعب بشري
ولها غُصن ثمري
والغصن لسان يتكتم
ولعله أبكم
ولكن للغُصن المثمر أوجاع
في الأرض نشيد حجري الإيقَاع
والأرض الأرض الأرض إذن
لا تتكلّم إلاَّ لغة الماشين عليها
بالمقلاع

فهناك صعوبة الدخول إلى الموضوع. انظر مثلا كيف نُظِر إلى مناضلة فجرَّت نفسها (سناء محيدلي) ؛ شعراءُ عرب كثيرون كتبوا قصائد نضالية عنها فأول ما أثارهم هو بكارة الفتاة.. كيف ماتت وهي بكر ؟ أخشى أن يُصبح الشاعرُ مريضاً بأمراض شعبه، عليه أن يُنقيَ نفسه دون أن ندعي نبوءة. فغاية الشعر أن يُعبِّر عن لحظات العنفوان ولحظات «الضعفوان».

كمال حكة : أشاطر الأخ منصف رأيه فيما يخصُّ الواقع، فالواقع قائم لا مجالَ لإنكاره وَالتخديرية جناية لاشك في ذلك، الواقع هو الذي يؤهل للكلام ثم تطرح قضايا الإبداع ليكون الشعر.

محمد العمري : حبذا لو تِحدِّثونا عن التجربة الشعرية التي تساهمون فيها في إطار التجربة التونسية خاصة. سواء من زاوية التحقيب، أو النقد، أو لمُجرَّدِ الشهادة، فأنتم في هذه المواقع كلها.

منصف المزغنّي : بصفة عامة ــ والتجردُ غير حاصل ــ منذ عشر سنوات كنا نعيش وضعاً دِكتاتورياً فيما بيننا فكل شاعر يعتقد أنه يمتلك الحقيقة الشعرية. وإذا لم تكتب على

غراره فارقت طريقَ الصواب، هناك مدرسة الواقعية الاشتراكية، وهناك ما سمي بالمدرسة الصوفية والاتجاه القيرواني، وهناك ما سَمَّيْتُه أنا رياح الإبداع، وهي مدرسة لا مدارس فيها، حيث مزية الجمال في المعاناة بقطع النظر عن اليمين واليسار.. أنا أكره كلمةَ الالتزام، فهو لا يكون الاّ مع الذات، فالالتزامُ مع الذات يؤدي إلى نَقدها والسخرية منها. فالذي يسخر حقاً يجد السخرية أول ما يجدها في نفسه، الخُطيئة مثلا.

... ما أود أن أطرحه هو كيف تنظرون إلى القاء الشعر ــ مع العلم أنني أعرف أنكما لم تقرآ بعد جميع دواويني الشعرية ــ فمَا طُرح علي بصدد هذه المسألة هو أننا نشعر بتماسك أكثر للنص عند إلقائه بينما يميل إلى التفكك عندما يكون مكتوباً فقط. ويذهب بلند الحيدري إلى القول بأن «الكتاب يضيعني من 70 % من لذاذة نصِّي».

حميد لحمداني : سألتكم البارحة عن هذا المقطع القصير الذي قرأتم في اللقاء والذي جاءت فيه كلمتان هما : **بَا عْ وإجْمَاع** ذلك أن تكييف الكلمة الثانية لتتلاءم مع ما تدل عليه الكلمة الأولى حتى تعطينا صوت الخروف أيضاً، يُوكد أن الالقاء ينبغي أن يكون له دور أساسي في الاستماع للشعر.

منصف المزغني : هل الالقاء خارج عن النص ؟

حميد لحمداني : بالنسبة للنص المكتوب هو مسألة إضافية بالطبع، واعتقد أن تأثير الالقاء موجود خارج القصيدة المكتوبة والاّ لكانت الكتابة المقروءة في مستوى الكتابة الملقاة.

كمال كحَّة : فعلاً يجب التفرقة بين تجربة القراءة الصامتة للنص وتجربة القراءة الإلقائية أو المهرجانية المسرحية، غير أن القول بأن الإلقاء خارج عن النص فيه بعض التجني. الالقاء ممارسة للنَّفَسِ ؛ فتحويل النص إلى شيء يُمارس بالجسد (الحنجرة ــ اليد ــ العين ــ بالحضور) يغير نوعيا من تجربة القراءة، إنها تصبح تجربة ثانية بمقوماتها وفنياتها الخاصة حتى أن نصاًّ واحداً إذا ألقي من طرف أشخاص مختلفين يكون له وقعٌ مُتغير. أما تجربة القراءة المنفردة للنص فلها سيمياؤها الخاصة. وفي رأيي يجب فصل التجربة الأولى عن التجربة الثانية رغم أن نقطة انطلاقهما معاً هي النص. الممارسة المسرحية للنص يُفترض أن تستقطب المتلقي إلى درجة الذوبان «Identification»، أو **التماهي** على الأصح. وهناك الممارسة التي تعتمد على التباعد Distanciation ولها خصوصيتها الانشائية ولكل تجربة مميزاتها الخاصة.

محمد العمري : القضية شائكة في الواقع، والكلام فيها طويل وهي خاضعة لطبيعة النصوص. هناك النصوص التأملية التي يكون إلقاؤها متعذرا على المُلْقي. حينما يلقي مثلاً د.

محمد السرغيني شعره يغبنه، فأنا أفضل أن أتأمل قصائده. وهناك نصوص يعيشها الشاعر، كما هي الطريقة التي يستخدمها الزميل منصف، وهي تعتمد على تفكيك الأصوات والكلمات، إنه يعيش في كل لحظة عملية الصراع بين الدلالة والايقاع والصوت والقافية. أنت تلاحظ مثلاً أنه ينطق بنصف كلمة ويخدعك بوقفة ثم يكمل وهذا يسمى التضمين كما جاء في كلمة «إجْـ......مَاع». هذا النوع من التقطيع الذي يحضر فيه نفَس النكتة والسخرية المرّة هو ما يتحقق بالفعلِ في شعر منصف المزغني، انه يعصر القافية في قبضته ولكنها تفلت من بين أصابعه، إن له صراعاً واضحاً مع اللغة وُفِّقَ في إبرازه. وعلامات هذا التشخيص في الشعر المكتوب عنده موجودة، والذي له خبرة في ميدان الايقاع يمكنه أن يصل إلى هذا التشخيص نفسه، ولكن كل قراءة مسطحة لعمله من شأنها أن تقتله.

وأعتقد أن في شعرك نزعة تمامية لأن أبا تمام يقدم أحياناً صورةً مجازية في نصف شطر وعندما تُتَمِّمُ قراءة الشطر الثاني تجد أن المسألة لها علاقة بدلالة حقيقية وليس مجازية :

فُتُوح أَمِيرِ المُومِنينَ تَفَتَّحَتْ

هنا نجد استعارة، ولكن عندما نستمر :

لَهُنَّ أَزَاهِيرُ الرُّبَى والحدائِقِ

نجد أن الاستعارة قد ألغيت. كذلك عندما نقول :

بِيضُ الصفائحِ لا سُودُ الصَّحَائِف

فكأننا نقبل هذا وننفي ذاك. كما ينبغي أن ننتبه إلى أنه يقفي داخل الشطر أيضاً. «في متونهن جلا....ءُ». هكذا يبدو أن الإلقاء مُوَلِّدٌ للمعاني ومعَدِّدٌ لطاقات النص. لقد لاحظت في تعليق على هذا البيت انه يمكن أن يقرأ خمس قراءات، وقُلْتُ : لا أشك أن أبا تمام كان يصارع جميع هذه المعاني لكي يحضرها في نفس اللّحظة، ولو مالت نفسه إلى واحد منها لضاعت الأخرى لقد كان يريد أن يحضر في الواقع جميع تلك المعاني. كذلك الشأن بالنسبة للأخ المزغني، فهو يحاول أن يحضر معاني متعددة، أشك أن يكون واعيا بها جميعاً. إن البحث عن الانسجام الذي ينشده كل فنان حقيقي، هو الذي يجره إلى هذه المنطقة المغناطيسية تجره فيها عدة مجرات وهو يرتعش في نقطة واحدة.

منصف المزغني : أريد أن أبقى في إطار الكلام عن مسألة الإلقاء من خلال تجربتي الخاصة، فقد نشرت أول قصيدة لي سنة 1981 ولكني بدأت الكتابة سنة 66، وقد كنت شاعراً جوالاً في كافة أنحاء البلاد التونسية وألقي شعري ولم أنشر قصيدة إلاّ في السنة التي ذكرت، وكنت في نفس الوقت أستمع إلى شعراء آخرين، واستفيد من ذلك. وقد سمعت أن فلوبير (وهو روائي) كان عندما يكتب جملة يقرأها على نفسه، وأنا لا أستطيع أن أكتب كلمة

جرْولُ بْنُ طمعُونٍ الخَشَنْشَريّ

شاعر البلاط القابوري

عضو اكاديمية الرقابة القابورية
عضو منتدى الادباء القابوريين
حائز جائزة «المقص الذهبي»
باعتباره
افضل شاعر في ارض «نعم»

اطلبوه في الافراح	اطبوه في الاتراح
(عرس خطوبة ختان	(وفاة مأتم جنازة
حفل عام نجاح خاص	حفل طلاق، رثاء
تدشين تسخين	حيوانات منزلية
حملات انتخابية	من قطط وكلاب
وغيرها	وغيرها

)الـــخ . .)

اشعار تحت الطلب

اسعار في متناول الشعب
ولمن رغب
فالرجاء إشعارنا
برفع/ السماعة اعلاه وتركيب الرقم ادناه
(7)(8)(9)(1) (2)(1)(4)(2)

من ديوان قوس الرياح

دون أن أصوِّتها وأجربها مع أعصابي وحنجرتي الخاصة. وقد تعلمت في مسألة الإلقاء مع الجمهور ــ وهذا له علاقة مع تفكيري السياسي ــ وهو أني لا أومن بالتلقين، وينبغي ــ عندما يتكلم السياسي ــ أن لا يجري المرء وراء كلمات مثل العدالة الاجتماعية، والسلم، والمحبة.. بل عليه أن يرى في صميم خطابه هل هناك أخوة، هل هنالك سلام أكثر مما في كلماته ذاتها. مرة في مهرجان قرطاج كان أمامي حوالي تسعة آلاف وقد تكونت لي آنذاك دربة أي نوع من المكر الذي يمكن أن يمارسه الشاعر مع الجمهور. لأن الجمهور يريد أن تقول له ما في نفسه وأن تُصَادِيَهُ. مرة قلت :

الصَّمْتُ حِكْمَة، الصَّمْتُ حكمة، الصَّمْتُ حكمة

وختمت الكلمة الأخيرة بنبرة فيها شيء من طلب التصفيق... وجاء التصفيق. وعندما تحقق ذلك أصبت بلذة عارمة لماذا ؟، لأنني قلت فيما بعد :

الصَّمْت حكمة لمنْ هُو ضَبْع.

فالذي صفق وَدَّ لَوْ أمكنه أن يسترجع تصفيقته وربما حاول أن يوحي لصاحبه بأنه لم يُصفق حتى لا يكون في ذلك الموضع المَوْصوف.

في قصيدة كتَبْتُها متقنعاً بشاعر إسمه جرول ــ وقد اكتشفت فيما بعد أن الحطيئة إسمه جدول ــ أما شاعري فاسمه جرول بن طمعون الخشنشري، وقصيدته رائية، وهو يقول لممدوحه «قابور» :

وأَنْتَ البَلَا......غَةُ أصلاً وفَصْلاً
غَنِيٌّ عن المادحين الكُثُرْ.

وكان الممدوح أعور ويقول له :

وعَيْنُك، اللّه مُفْرَدَةٌ
في المحيا الحيِيِّ حَوَتْ كل عمق البَصَرْ
وصَوْتُكَ في السلْمِ همس حَنُونٌ
وفي الحرب بحر إذا ما طفر
لأنت الهزبر الهصور الجسور الهمام
المِكَرُّ... المكَرُّ... المكر آلْـ...
وكل الذي سيقول مفر فقولة زور
إذن قَدْ كَفَرْ بهاذِ البلاد
التي قَدْ بَنَيْتَ بطود كطود
على عاتيات الزمان آشمـ...خر

« قاف: أوَّلُ حرفِ القَبْر
والباقي: بُور

هذا وقدْ ورَدَ في شهادةِ
الدّكتَاتُوراه
أنّ اسمه الكامل

قابور بن قراقوش الإخْ ميري

شُهِرَ: قُوِيْبِير
و : قَبْرائيل
وأحياناً يخْطىءُ عَاملُ المطبعةِ فيُصَفِّف اسمَه على
أسَاس:
بَقْرَائِيل
وَهَذا ـ طبْعاً ـ
خَطأْ »

من ديوان قوس الرياح

فكلمة البلا......غة توحي بالبَلَا.

وكلمة اشمـ......خر هي ايحاء وتبشير بالقصيدة القادمة التي تقول على عكس ما سبق :

وعَيْنُك صَلْعاءُ من رؤية
مِثْلُها بَقَرٌ ناظر في قطار يَمُر.
وصوتك في السلم برق كذوبٌ
وفي الحرب بدء خوار البقر
لأنت خُلَاصَةُ ذئب وكبش وقرد وموز
وفأر وهِرْ
ولو خيروني أعيشا بسقفك
أو بجهنم لاخترتُ فوراً سَقَرْ

أردت من خلال هذا كله أن أستجيب إلى مثل شعبي يقول بأن المدّاح قَدَّاح، فهذا الشاعر الذي كان قادراً على المديح كان قدراً أيضاً على القدح فنفسه تغلي بالحقد على ممدوحه.

وفي شعري لَا أريد أن ألعب بالنهاية بل أريد أن أربي جمهوراً وأعيد الأذن إلى سالف دورها وهو الانصات، وقد يكون السطر الأخير بعد ألف سطر هو الذي سيقلب القصيدة رأساً على عقب، لذلك أنا أومن بالبناء الذي ينبغي أن يكون محيطاً بكل دقائق النص. المطلع في القصيدة يزعجني لأنه باب القصيدة عليه أن يكون موحيا بما سيأتي.

حميد لحمداني : في مجال تعاونكم مع بعض الفنانين الكبار الملتزمين من أمثال ناجي العلي، لاحظت في أحد دواوينكم المشتركة وجود رسومات له، فهل أضفتم انتم هذه الرسومات إلى قصائدكم أم إنه كان لكم تَعاون مباشر مع ناجي العلي في حياته ؟

منصف المزغني : رأيت ناجي العلي لأول مرة في نزل ابن خلدون في تونس، وهو يقع في نهج فلسطين ومتفرع عن نهج الكويت، ورأيته هكذا مَرّةً قلقا فعرفته، كان يبدو متشنجاً، قلت مع نفسي هل سأذهب إليه وأقول له.. أنا فلان الفلاني... !!! وأنا شاعر... وقدرت انه كان سيقول لي : وماذا يعنيني هذا ؟ وقلت دعني منه. ومع ذلك ظللت أتابع رسومه عبر القبس، والسفير.. وغيرهما، وكنت معجبا بخطوطه وبتوقيعه وبالحالات الدرامية التي كان يخلقها، لأنه كان الكَاريكاتوريست الذي يملك في نظري عالماً متكاملاً كما لو قلنا عالماً شعريا أو روائياً. كنت أحس أنه كانت له قضية مركزية فيها أشخاص دائمون يتحركون داخل عالمه **فحنظلة** هذا الذي يعقف يديه خلف ظهره ويتفرج أحياناً نجده يتحرك وحركته دائماً في اتجاه العلم وهو موجود أحياناً على شمال الصورة أو في يمينها أو داخلها. وارتباطي اذن بناجي العلي هو ارتباط ابداع لذلك لم يكن في مقدوري أن استسيغَ اغتيال العقل فيه، لذلك بدأت

بكتابة هذا العمل عندما سمعت اطلاق الرصاص عليه. كنت أقول بأن القصيدة ستكون في صفحة او في صفحة ونصف، واعدت كتابتها واعدت كتابتها إلى أن وصلت إلى الكتابة التاسعة ونشرتها في بغداد والكويت، وقبرص معتقداً أنها اكتملت وإذا بي أراها تتململ مثل مريض نسي داخله شيء بعد إجراء العملية. لذلك بدا لي أنه لابد من إعادة فتح هذا النص لأنه مازال يتطلب حضانة وحناناً ابداعيين وقد كان لدي من عزوبية الوقت ما يجعلني متفرغاً لعملي. وقد كان أحمد دحبور يسميني «**موظفا لدى شعره**». بدأت كتابة القصيدة من جديد وقد ساعدني بعض الأصدقاء على التعرف على الأجواء التي عاشها ناجي العلي. فأدركت انه كان يعاني من الصحافة، وأنا أيضاً كنت أعاني من الصحافة. وقد عبرت في شعري عن ذلك الإنسان الذي يعاني من **مقص الصحافة** :

صَحَائِفُ بيضٌ محررةٌ بالمِقَصّ.
حُرُوفٌ حريم، وبين المِقَصِّ الرئيس الصَّحَافيِّ
كانت تنَامْ
ولا الرَّوْا في العَيْنِ غَيْرُ الأرق
ولا شيء فَوقَ الرمالِ سوى
ولِدٍ من مدادٍ نداه قفاه على
صحراء

وبعد هذه التجربة أكملت النص غير أنه كان يحتوي مع ذلك على نصوص غائية معروفة هي ببساطة رسوم ناجي العلي الكثيرة فعمدت إلى آختيار ما كنت أراه ملائماً لدلالات النص تنضفر معه، وعملية الاختيار هذه اعتبرتها موجودة داخل النص. وقد آعتقد الكثير أن ناجي العلي هو الذي رسم لي هذه النماذج في القصيدة بينما أنا الذي قمت بعملية إشراك ناجي العلي واحتذاء قصيدته الخاصة لكن بشكل تضَافري، ذلك أنني أعتقد مثلاً أنه من الغباء التلفزيوني أن يقرأ الشاعر قصيدة ويقول : «العصفور» وإذا بصاحب الكاميرا يتابع عصفوراً يتجول، إن على الكاميرا في رأيي أن تقول شيئاً آخر.

كانت علاقتي اذن بفن ناجي ذات طبيعة ابداعية بسبب القيمة العالمية لفنه وقد اختارته إحدى المجلات اليابانية كواحد من العشرة الأوائل في العالم في فن الكاريكاتور. وأهم شيء في عمله أنه قدم الشعب الفلسطيني كشعر لا كطبقات، فصوره في لحظات الضعف لحظات العنف لحظات القوة لحظات الفتور، هذه هي أهمية فن ناجي العلي.

متابعات

إشارة أولية :

توصلت المجلة من الأستاذ سمر روحي الفيصل من سوريا بإضافات وتصويبات، وملاحظات تخص البيليوغرافيا التي وضعها د. حميد لحمداني في العدد السابق من المجلة، وهي متعلقة بمؤلفات نقد الرواية في العالم العربي. وإذ تشكر المجلة الأستاذ سمر روحي الفيصل على حرصه لتطوير وتتميم هذا العمل الأمر الذي يلتقي مع رغبة واضع البيليوغرافيا، فإن المجلة تعرض أولاً لما كتبه سمر روحي الفيصل وتدرج ثانية بعض الملاحظات التي ارتأى. حميد لحمداني وضعها كتعقيب على ما جاء في تصويباته وملاحظاته. كل ذلك من أجل التوصل إلى ضوابط دقيقة لوضع بيليوغرافيا تامة لمؤلفات نقد الرواية في العالم العربي يمكن أن يستفيد منها الباحثون مستقبلا.



حول
ثبت مؤلّفات نقد الرّواية في الوطن العربيّ

سمر روحي الفيصل

أعدّ الدّكتور حميد لحمداني للعدد الرّابع (شتاء 1990) من مجلة «دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة» ثبتاً بمؤلّفات نقد الرّواية في الوطن العربيّ، له دلالاته على تطوّر حركة الرّواية، وآثاره في التّعريف بهذه الحركة وتتبُّع أعلامها واتّجاهاتها في كلّ قطر عربيّ على حدة. والحقّ أنّ تقديم الشّكر اللّفظيّ للدّكتور لحمداني لا يكفي لتقدير الجهد الذي بذله في إعداد هذا الثبت المهمّ. ومن ثمّ آثر المرء قرن الشّكر بالاستدراك الآتي :

أوّلاً : من المفيد ترتيب أسماء المؤلّفين ترتيباً ألفبائياً تسهيلاً لمراجعة الثّبت والاستفادة منه. ذلك أنّ الذي أعدّه الدّكتور لحمداني لا يراعي التّرتيب الألفبائيّ للاسم الأوّل أو الثّاني، وإنّما يورد الأسماء كيفما اتّفق داخل الحرف الواحد وبين الحروف التي تبدأ بها أسماء الأعلام. وهكذا ورد إدريس بعد إبراهيم، كما ورد أحمد بعد إدريس، وحقّها أن تُرتّب داخل الحرف نفسه على النّحو الآتي : إبراهيم ــ أحمد ــ إدريس. كما ورد موريس بعد يمنى، وسيزا بعد محمد، وحقّها أن ترد على النّحو الآتي : سيزا ــ محمد ــ موريس ــ يمنى. ولا حاجة إلى الإطالة هنا لأنّ أمر التّرتيب معروف تكفي الإشارة السّابقة إليه.

ثانيا : ورد في القيود التي حدّدها الدّكتور لحمداني للثّبت : الاهتمام «في المقام الأوّل بدراسة نصوص روائيّة عربيّة». وهذا القيد مهمّ، لكنّ كتاب الدّكتور ياسين الأيوبيّ «الإنسان والطّبيعة في رواية الدّون الهادئ» لشولوخوف يجعل القيد المذكور غير ذي بال، لأنّ رواية الدّون الهادئ نصّ غير عربي. وإبقاء دراسة الدّكتور الأيوبيّ يفتح الباب واسعاً أمام دراسات أخرى كتبها باحثون ونقاد عرب عن روايات غير عربيّة، ممّا يخالف طبيعة الثّبت وأهدافه. ومن ثَمّ نضطر إلى ذكر كتاب الدّكتور سامي الدّروبيّ عن «الرّواية في الأدب الرّوسيّ» (دار الكرمل. ط : 1. دمشق 1982) وغيره من الكتب. والمفيد أن نحذف هذه الكتب من الثّبت على أن نُخصّص لها ثبتاً مستقلاً. وفي هذه المناسبة لابدّ من القول إنّ توثيق كتاب الدّكتور الأيوبيّ يحتاج إلى تعديل. إذ نُشر الكتاب في دار مجد ــ بيروت 1983، ولم يُنشر في المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر. ويبدو أنّ هناك لبْساً، إذ أنّ كتاباً واحداً للدّكتور الأيوبيّ من بين عشرين كتاباً نُشر في المؤسّسة الجامعيّة عام 1982 هو «مذاهب الأدب» [الجزء الثّاني الخاصّ بالرّمزيّة].

ثالثاً : هناك إضافات إلى الثبت وتصويبات لما نُشر فيه، من المفيد ذكرها مرتّبةً على النّحو الآتي :

1) أحمد إبراهيم الهواري :

أ) يُصحّح تاريخ نشر كتابه «البطل المعاصر في الرّواية المصريّة».

ــ دار الحرّيّة للطّباعة. ط : 1. بغداد 1976.

ــ دار المعارف. ط : 2. القاهرة 1979.

ب) يُضاف : مصادر نقد الرّواية في الأدب العربيّ الحديث في مصر. دار المعارف. ط : 1. القاهرة 1979.

2) أحمد محمد عطيّة :

أ) يُصحّح تاريخ نشر كتاب «الرّواية السّياسيّة» من 1981 إلى 1982.
ب) تُضاف إلى كتاب «مع نجيب محفوظ».
ـــ دار الجيل. ط : 2. بيروت 1977.
ـــ دار الجيل. ط : 3. بيروت 1983.
ج) يُضاف : توفيق الحكيم اللامنتمي. دار الموقف العربيّ. ط : 1. القاهرة 1979.

3) جمال الغيطاني : نجيب محفوظ يتذكّر. دار المسيرة. ط : 1. بيروت 1980.

4) جورج طرابيشي : يُضاف : لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم. دار الطّليعة. ط : 1. بيروت 1972.

5) د. حلمي بدير : الاتّجاه الواقعي في الرّواية العربيّة الحديثة في مصر. دار المعارف. ط : 1. القاهرة 1981.

6) د. حسام الخطيب : يُضاف : روايات تحت المجهر، دراسة نهوض الرّواية في سورية. اتّحاد الكُتّاب العرب. ط : 1. دمشق 1983.

7) د. رضوى عاشور : يُضاف : الطّريق إلى الخيمة الأخرى، دراسة في أعمال غسان كنفاني، دار الآداب. ط : 1. بيروت 1977.

8) سمر روحي الفيصل :
أ) يُصحّح تاريخ نشر «الرّواية السّوريّة والحرب»، فيصبح : 1984.
ب) يُضاف :
ـــ تجربة الرّواية السّورية. اتّحاد الكُتّاب العرب. ط : 1. دمشق 1985.
ـــ الاتّجاه الواقعيّ في الرّواية العربيّة السّورية. اتّحاد الكُتّاب العرب. ط : 1. دمشق 1986.

9) د. شاكر مصطفى : محاضرات عن القصّة في سورية حتّى الحرب العالميّة الثّانية. معهد البحوث والدّراسات العربيّة العالية. ط : 1. القاهرة 1958.

10) شجاع العانيّ : الرّواية العربيّة والحضارة الأوربيّة. وزارة الثقافة والفنون. ط : 1. بغداد [؟].

11) يُصحّح اسم «صلاح أبو إصبع» فيصبح : صالح أبو إصبع.

12) د. صبري مسلم العانيّ : أثر التّراث الشّعبيّ في الرّواية العراقيّة الحديثة. المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط : 1. بيروت 1980.

13) د. عبد الرّحمن الخانجي قراءة جديدة في روايات الطّيب صالح. جامعة أم درمان. ط : 1. السّودان [؟]

14) عبد السّلام المفتاحي : انطلاق المتخيّل، دراسة للخطاب الرّوائيّ السّعودي. المغرب [؟]

15) د. علي نجيب عطوي : تطوّر فنّ القصّة اللّبنانيّة العربيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية دار الآفاق الجديدة. ط : 1. بيروت 1982.

16) د. غالي شكري : يُضاف : أزمة الجنس في القصّة العربيّة الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر. ط : 1. القاهرة 1971.

17) فخري صالح : في الرّواية الفلسطينيّة. مؤسّسة دار الكتاب الحديث. ط : 1. بيروت [؟].

18) يُصحّح اسم «فيصل إسحاق»، فيصبح : فيصل سمّاق.
ــ يُضاف : الرواية السّوريّة، نشأتها، تطوّرها، مذاهبها. مطابع الإدارة السّياسيّة. ط : 1. دمشق 1984.

19) محسن بن ضياف : الرّواية التّونسيّة. الشّركة التّونسيّة للتّوزيع. ط : 1. تونس 1972.

20) محيي الدّين صبحي : يُضاف :
أ) عوالم من التّخييل. وزارة الثّقافة. ط : 1. دمشق 1974
ب) دراسات ضد الواقعيّة : المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط : 1. بيروت 1980.
ج) أبطال في الصّيرورة : دار الطّليعة. ط : 1. بيروت 1980.

21) د. منصور إبراهيم الحازميّ : فنّ القصّة في الأدب السّعوديّ الحديث. دار العلوم للطّباعة والنّشر. ط : 1. الرّياض 1981.

22) د. نبيل راغب : يُضاف : ط : 1. القاهرة 1967.

23) نبيل فرج : نجيب محفوظ، حياته وأدبه. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. ط : 1. القاهرة 1986.

24) د. نصر عباس : الشّخصيّة وأثرها في البناء الفنّيّ لروايات نجيب محفوظ شركة عكاظ. ط : 1 [السعودية ؟].

25) واسيني الأعرج : يُضاف : النّزوع الواقعيّ الانتقاديّ في الرّواية الجزائريّة. اتّحاد الكُتّاب العرب. ط : 1. دمشق 1985.

تعقيـــــب

د. حميد لحمداني

أشكر بدوري الأستاذ المحترم سمر روحي الفيصل على تقديره الشخصي لما قمت به من مجهود في وضع ببليوغرافيا مؤلفات نقد الرواية في العالم العربي والتي نشرت في العدد الرابع من مجلة دراسات «سال».

كما أشكره على الاستجابة لطلبي السابق الذي صدّرتُ به تلك الببليوغرافيا عندما دعوت الباحثين إلى إتمام ما فيها من نقص، وإضافة المؤلفات التي لم أتمكن ساعتها من إدراجها ضمنها. كما اقدر الجهد الذي بذله في تصحيح تواريخ صدور الطبعات المختلفة لبعض المؤلفات، وهو ما لم أتوصل أحياناً إلى ضبطه بسبب الاعتماد على مراجع أخرى وببليوغرافيات عامة أو هوامش متفرقة نظراً لتعذر الحصول على المؤلفات المعنية ذاتها.

ورغبة في التوصل إلى وضع ضوابط دقيقة لانجاز وإتمام هذا العمل لي مع ذلك بعض الملاحظات على ما جاء في كلمته السابقة.

أوّلاً : بخصوص الترتيب الأبجدي أرى أني قد رتّبْتُ بالفعل جميع الأسماء ترتيباً أبجديا دقيقاً في الببليوغرافيا التي وضعتها متخذاً في ذلك طريقة ـــ براغماتية ـــ (تستخدمها بعض القواميس اللغوية الصادرة حديثة بالنسبة للمواد اللغوية ذاتها) وذلك بأخذ الأسماء من المؤلفات تبعاً لوضعها المثبت على الغلاف. ومعلوم أن وضع الأسماء في العالم العربي غير مُوَحّد فهناك من يبتدئ بالاسم الشخصي وهناك من يبتدئ بالاسم العائلي وقد لا يَتَبَيَّنُ في بعض الأحيان الفرق بين الاسمين. وتفاديا لهذه المشكلة التي يواجهها بشكل حاد (أصحاب المكتبات العربية والطلبة الباحثون) آخترت أن أتعامل مع الأسماء حسب الوضع الذي ارتضاه أصحابها. والجدير بالذكر أن ملاحظة ذ. سمر روحي الفيصل فيما يخص هذه النقطة جاءت بشكل يوحي بأنني لا أفقه ترتيب الأسماء أبجديا، وهو ما كان يجدر الترفع عنه في هذا المقام.

ثانيا : مادام الأستاذ سمر روحي الفيصل قد لاحظ في النقطة الثانية أنني حددت مقياساً في وضع تلك الببليوغرافيا يقضي بذكر المؤلفات التي تتناول الروايات العربية فقط، ثم وجد أنه قد تسرب إلى ما وضعته مُؤَلَّفٌ واحد يتناول الرواية الغربية عن طريق الخطأ فقد كان بإمكانه أن يكتفي بالاشارة إلى ذلك مشكوراً، ولم تكن هناك في نظري حاجة إلى التهويل بعرض المشاكل الكبيرة التي قد تترتب عن هذا الخرق لأن واضع الببليوغرافيا كان كامل الوعي بذلك مسبقا والهفواتُ قابلة للتصحيح دائماً مع توفر الروح العلمية.

ثالثا : من المؤلفات التي آرتأى الأستاذ سمر روحي الفيصل إضافتها إلى الببليوغرافيا كتاب د. أحمد ابراهيم الهواري : «**مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث بمصر**». وهذا الكتاب لا ينبغي إطلاقاً وضعه ضمن ببليوغرافيا تخصُّ مؤلفات نقد الرواية لأنه بكل بساطة لا يَدْرُس النصوص الروائية وانما يدرس الأعمال النقدية التي عالجت الرواية وهو لذلك مؤلف في **نقد نقد الرواية** وليس في نقد الرواية. والاختلاف بَيِّن جوهري، وينبغي أن يدرج هذا الكتاب في نظري **في ببليوغرافيا نقد النقد الروائي** أو **في ببليوغرافيا الببليوغرافيات الأدبية** عامة (تجوُّزاً).

كما أنه يصعب إدراج بعض الكتب بسهولة في ببليوغرافيا نقد الرواية لأن بعضها قد لا تغلب فيه الدراسات الروائية بل القصصية أو المسرحية أو غيرها. ومن ذلك ما أشار إليه الأستاذ :

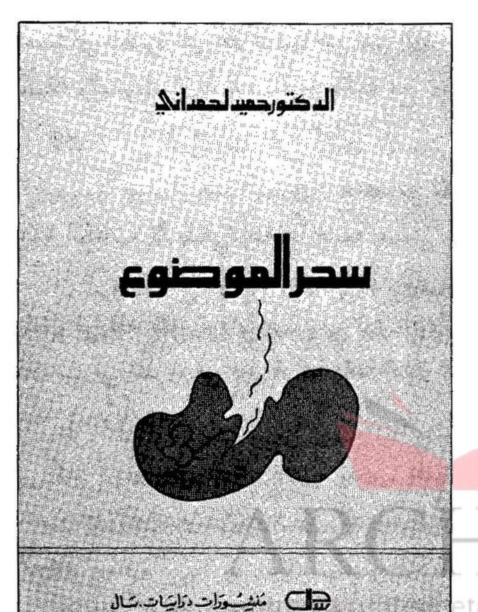
- توفيق الحكيم اللاّمنتمي.
- لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم.
- محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية.
- تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية.
- أزمة الجنس في القصة العربية.
- أبطال في الصيرورة.

فإذا فتحنا الباب لمثل هذه المؤلفات دون التأكد من غلبة النقد الروائي فيها فإننا نعتقد ان اللاّئحة ستكون أطول من ذلك بكثير.

وأرى أخيراً أن وضع ضوابط عملية لببليوغرافيا دقيقة يحتاج إلى نقاش بناء مثل الذي نجريه الآن والحوار فيه ينبغي أن يظل مفتوحاً على الدوام حتى نصل جميعا إلى ما يقارب الصواب.

اصـــدارات

• اصدارات مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية [منشورات دراسات سال].



1 ـ سحـر الموضــوع

عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

د. حميد لحمداني

كتاب «سحر الموضوع» هو عمل نقدي حول النقد الموضوعاتي، لذلك جاء القسم الأول مركزاً على الجوانب النظرية. فهذا القسم يحتوي على مقدمة خاصة **في المنهجية العامة لنقد النقد.**

يتحدث فيها الكاتب عن الضوابط المنهجية التي يراها ضرورية في ممارسة نقد النقد، كما تتعرض هذه المقدمة للضوابط اللاّزمة للقيام بتحليل الأعمال النقدية وذلك من خلال تحديد الأهداف، والمتن، والممارسة النقدية بما فيها من تنظيم، وتأويل، وتقويم جمالي، وآختبار الصحة.

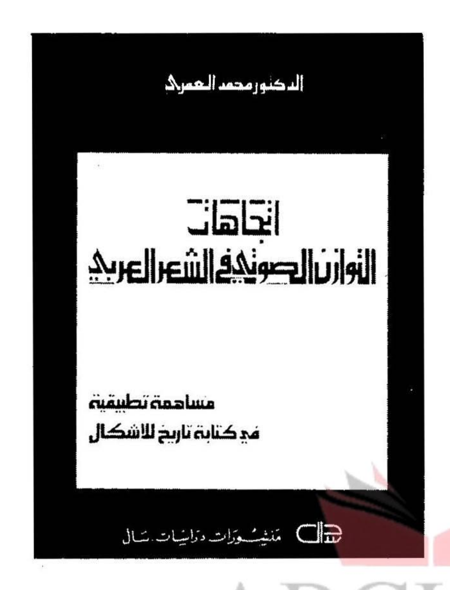
وفي هذا القسم الأول يتعرض الكتاب إلى أصول النقد الموضوعاتي في الغرب مع ذكر الأسس الفلسفية وعلاقة الموضوعاتية بالتصنيف المقولاتي، وبمختلف المناهج، دون اغفال الحديث عن أهم رواد هذا المنهج في الغرب.

القسم الثاني يغلب عليه الطابع التطبيقي وان كان لا يهمل التصورات النظرية للموضوعاتية في النقد العربي لينتقل بعد ذلك لدراسة مؤلفات نقدية في الرواية والشعر تميل إلى استخدام التحليل الموضوعاتي.

«في مغامرة الناقد الموضوعاتي الطموحة إلى اكتشاف سحر الموضوع يتعَذّر أحياناً الامساكُ بالموضوعات بوسائل التعبير العادية، لذلك آتجه النقد الموضوعاتي إلى البحث فيما وراء الأعمال الابداعية لاكتشاف سحر الموضوعاتية. ولم يكن ذلك ممكنا إلاّ باستخدام لغة نقدية مُبدعة.. هل كان هذا هو الوجه الوحيد للنقد الموضوعاتي ؟» الكتاب هو في مجمله مُحاولة للإجابة عن هذا السؤال.

2 ــ اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي

تأليف الدكتور **محمد العمري**



صدر عن منشورات مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية (سال) (بفاس 1990) كتاب اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. من تأليف الدكتور محمد العمري. والكتاب مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال مازال الأدبُ العربي مفتقراً إليه.

يشغّل الكتاب المفاهيم المبسوطة في كتاب البنية الصوتية للمؤلف (بعد التذكير بها) في تشعيب البنية الصوتية في الشعر العربي إلى ثلاثة اِتجاهات : اتجاه **التكامل** وهو اتجاه الشعراء المشهورين بأصحاب الطبع كما هو الشأن عند امرئ القيس وغيره من الجاهليين، واتجاه **التراكم** وهو غالب على الشعراء الشعبيين من رُجاز وشواعر وشعراء العُصور المنعوتة بالجمود. واتجاه **التفاعل** وهو اتجاه الشعراء المثقفين أصحاب نزعة البديع وعلى رأسهم أبو تمام. يتميز الاتجاه الأول بالمزاوجة بين المكونات الصوتية والدلالية واستغلال المجانسات السجعية الخفية، ويتميز الاتجاه الثاني بتغليب التوازن الصوتي على غيره وإظهاره باعتباره العنصر الباني الأساسي، أما الاتجاه الثالث فيتَميز بتعقيد العلاقة بين العناصر الصوتية والدلالية بحيث يصير التجنيس استعاريا أو مطابقاً أو غير ذلك. هذا كله في الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فتناول دور الدلالة في تشكيل البنية الصوتية والصراع القائم بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي وذلك كله في ضوء الاتجاهات السابقة. وفي إطار تطور بنية القصيدة العربية القديمة.



• وصدر عن الدار العالمية للكتاب :

تحليل الخطاب الشعري
البنية الصوتية في الشعر
الكثافة ـــ الفضاء ـــ التفاعل

تأليف الدكتور **محمد العمري**

صدر عن الدار العالمية للكتاب بالدارالبيضاء 1990 كتاب **البنية الصوتية في الشعر**، الكثافة ـــ الفضاء ـــ التفاعل. تأليف الدكتور محمد العُمري.

يتكونُ الكتاب من مدخل وثلاثة فصول :

يُحددُ المؤلف في المدخل موضوعَ الكتاب والمنهج المتبع فيه ؛ يُحددُ الموضوعُ من خلال تشعيب البنية الصوتية الإيقاعية إلى ثلاث مستويات. هي **الوزن** المجرد (أو بحور الشعر)، **والتوازن** المشخص عن طريق الصوائت (أي الترصيع) والصوامت (أي التجنيس)، **والأداءِ** أو الإنجاز الشفوي المؤوِلِ للمعطيات الوزنية والتوازنية. تتخذُ الدراسةُ الموازناتِ مركزاً لها في حين تَتعامل مع الوزن العَروضي باعتباره فضاء توزعُ فيه الأنساق الترصيعية والتجنيسية. أما من حيث المنهج فقد سعَى البحث إلى تشغيل المعطيات البلاغية العربية في إطار الشعرية البنيوية في تشعباتها اللسانية (ياكوبسون وليفن)، والبلاغة (جان كوهن...) والسميائية (لوتمان...) الأولى تقدم المفاهيم والمصطلحات والملاحظات والإشارات ...الخ والثانية تقدم الأنساق والبُنى وتكشف الفعاليات. مع الاحتكام في نهاية المطاف إلى النص الشعري العربي الذي لم يقف دائما إلى جانب البلاغة وحدها أو الشعرية البنيوية وحدها. هذا دون سَدِّ الباب في وجه أسلوبيتي الأثر والمقاصد.

وقد تحددتْ فصولُ الكتاب من خلال استقصاء آراء القدماء والمحدثين حيث تبين أن الموازنات الصوتية تعمل حسب ثلاثة شروط هي **كثافتها والفضاء** الذي تحلُّه **والتفاعل** بين العنصر الدلالي والصوتي. الشيء الذي سمح بتعريفها بما يلي. «الموازنات الصوتية هي : **تفاعل** عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء، تفاعُلها فيما بينها ومع العناصر الدلالية المتصلة بها».

وقد حاول كل فصل من الفصول الثلاثة كشف آليات اشتغال البنية الصوتية من خلال أنساقها وتفاعلاتها.

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



DIRASAT

SIMYA'IYA . ADABIYA . LISANIYA

Dirassat S.A.L - B.P. : 2309 - Fès - Maroc - الثمن : 20 درهما